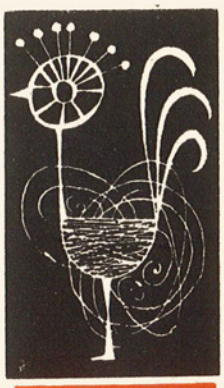
REVUE ROUMAINE

DANS CE NUMÉRO:

- POÉSIES
- *ALECO IVAN GHILIA:* LE BAISER DU MATIN (nouvelle)
- *ION IANOȘI:* LE SUBLIME ET LE MONUMENTAL DANS LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE
- *GEORGETA HORODINCĂ:* L'ACTUALITÉ DU CARACTÈRE
- *RAPHAËL ALBERTI* et *MARIA TERESA LEON:* CRAÏOVA
- *ION MARIN SADOVEANU:* GEORG BÜCHNER
- *J. BYCK:* BOGDAN PETRICEICO HAȘDEU



1

1964

Publication littéraire trimestrielle paraissant en français, russe, anglais et allemand

Rédaction et administration :
5, *Strada ION GHICA*
BUCAREST
Téléphone : 15.35.88

Imprimé à l'Entreprise
« ARTA GRAFICĂ »
133 — 135, Calea Şerban Vodă,
Bucarest

SOMMAIRE

AUREL RĂU — J'ai supplié la mer... ✦ Le songe d'une nuit neigeuse ✦ Les fleuves du pays 4

AUREL GURGHIANU — La main ✦ Communion 8

ALECO IVAN GHILIA — Le baiser du matin 10

COMMENTAIRES

ION IANOŞI — Le sublime et le monumental dans la littérature contemporaine 49

GEORGETA HORODINCĂ — L'actualité du caractère 67

MARIN BUCUR — Une anthologie du beau 79

LA ROUMANIE VUE PAR SES HÔTES

RAPHAËL ALBERTI et MARIA TERESA LEON — Craïova 81

ANNIVERSAIRES CULTURELS

ION MARIN SADOVEANU Georg Büchner 90

PROFILS

J. BYCK Bogdan Petriceico Haşdeu 94

VIENT DE PARAÎTRE

G. CĂLINESCO: *Eloge des choses* (page 99) ✦ **MIHAI RALEA:** *En Extrême-Occident* (page 101) ✦ **A. PHILIPPIDE:** *Etudes et portraits littéraires* (page 103) ✧ **SILVIAN IOSIFESCO:** *Le moment Caragiale* (page 104) ✦ **Al. I. ŞTEFĂNESCO:** *La cinquième saison* (page 105) ✦ **AGATHA GRIGORESCO-BACOVIA:** *Bacovia* (page 107) ✦ **MIHAI GAFIŢA:** *Cezar Petresco* (page 108) ✦ **B. ELVIN:** *Camil Petresco* (page 110) ✦ **EUGEN FRUNZĂ:** *La coupe aux œillets* et *La fontaine du soleil* (page 111) ✦ **NICOLAE ŢIC:** *Une valse pour Maricica* (page 113) ✦ **ILIE PURCARU:** *Les harpes et le fleuve* (page 114) ✦ **PETRE STOÏCA:** *Bornes kilométriques* (page 116) ✦ **MARIA ARSENE:** *Le soleil se lève à l'aube ; Préludes* (page 117) ✦ **ION BĂIEŞU:** *Une nuit d'amour* (page 119) ✦ **ION ACSAN:** *Printemps cosmique* (page 120) ✦ **ALECO POPOVICI:** *Le garçon au pousse-pousse* (page 121) ✦ **ROMULUS RUSAN:** *La rivière cachée* (page 122) ✦ **VICTORIA ANA TĂUŞAN:** *Cadences* (page 123) ✦ *Deux écrivains roumains sur Cuba* (page 124)

ARTS

L'exposition du Musée de Dresde (page 126)
Rétrospective du peintre Jiquidi (page 129)
Dan Hatmanu (page 131)
Yvonne Hassan (page 133)
Mihu Vulcănesco (page 135)
La promotion 1963 de l'Institut des Arts Plastiques « N. Grigoresco » (page 136)

LIVRES D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE:

Deux citadelles féodales (page 138)
Constantin Preda: Callatis (page 140)
Constantin Suter: L'Histoire des arts plastiques (page 141)
Livres nouveaux aux Editions Musicales (page 143)

VISITES EN ROUMANIE

(page 146)

XVIIIe ANNÉE No 1 1964

AUREL RĂU

Né en 1930 dans le village de Josenii-Bîrgăului (région de Cluj), Aurel Rău a terminé avec succès les cours de la Faculté de philologie de Cluj. Auteur des volumes de vers Le bouleau *(1953),* Feux sacrés *(1957) — ce dernier lui a valu le Prix de poésie pour 1957, décerné par l'Académie de la République Populaire Roumaine —,* Là où les eaux parlent avec la terre *(1961), il a également publié, en 1960,* Au bord du désert de Gobi, *fruit d'un voyage dans la République Populaire Mongole. En ce moment, il a sous presse un nouveau volume de poésies:* Le jeu des étoiles *et un recueil de traductions des œuvres d'Antonio Machado. Rédacteur, depuis plusieurs années déjà, à la revue littéraire mensuelle « Steaua » de Cluj, il est actuellement le rédacteur en chef de cette publication.*

J'AI SUPPLIÉ LA MER...

J'ai supplié la mer de venir tout auprès,
d'accéder au rivage et de m'envelopper,
De gronder longuement
ainsi que les trompes des pâtres,
par les montagnes, au seuil du printemps...
J'ai supplié la mer
De m'enterrer dans ses chants.

Il était tard et dans le soir,
les étoiles, humides,
brillaient à l'empyrée.
Seules se faisaient encore entendre
de vieilles nefs aux mâts fracassés,
Dormant à présent dans l'abîme,
soumises...

J'ai supplié la mer de venir tout auprès,
mais non pour ce qu'elle a brisé, frappé.
Je voulais ses vastes horizons,
Son souffle...
Comme aux entours du phare...
Mais non ce qu'elle a brisé, frappé.

Je voulais le triomphe des lourdes chutes
De touches de piano, d'aveugles vibrations;
Je la voulais telle qu'elle s'élance contre l'Ile des Serpents
telle qu'elle absorbe les vigueurs du Danube,
les projetant dans l'espace.

Et la mer s'en vint comme les femmes sombres
aux bras étreignant pour l'éternité,
aux nuits tristes, peuplées d'ombres
où l'on ne devrait point passer, jamais.
Elle s'en vint avec les déserts, les plaintes,
les pérégrinations sans but
dans les airs glacés.

C'est pourquoi je suis monté au loin, sur le rivage
et ne quitte plus la terre —
avec mes espérances, mon foyer;
avec les arbres qui naissent et périssent
et les jurons des pêcheurs qui reviennent
à travers la tourmente.
Avec les arômes dispersés par le vent
Venu des montagnes...

Vainement la mer s'agite, furibonde,
me tend ses bras, ses ponts.

LE SONGE D'UNE NUIT NEIGEUSE

J'ai rêvé cette nuit de vastes champs de blé
(Il avait beaucoup neigé la veille !) dans la plaine de la Dobroudja.
Une musique semblait avoir étreint la terre,
Une lumière baignait toutes choses, le vent explorait les espaces
Et tous les champs s'étaient levés et s'acheminaient
Vers l'Ouest, vers les plaines du pays.

— Ils ne s'arrêteront qu'aux montagnes, peut-être,
Disaient les nuées d'alouettes, volant au zénith...
Ou bien au mur d'eau du Danube, là-bas, à Cernavoda,
Où ils jetteront un pont d'or.

Je contemplais tout cela, fasciné. A l'horizon
Des cavaliers ceints d'écharpes rouges apparaissaient
Par les lieux où passait, il y a des siècles, le chemin des nomades;
On eût dit des capitaines, dirigeant les flancs.

Et je me disais: Voilà les blés de la Dobroudja;
Il y a là tous les champs qui se sont rassemblés,
Et vont à présent, emplissant la nuit de symboles.
Voilà les champs de l'homme! Ils se sont levés,
Unissant leurs épis et leurs destinées,
Et dépêchant à présent en tous lieux de radieux messages.

Et les champs m'enveloppaient, ainsi que des fleuves
S'étirant sur des grèves aux pierres rondes, azurées,
Ainsi que des filandres charriées par les grands vents d'automne,
Ainsi qu'une mer humaine au premier jour de mai.

Ils entrechoquaient leurs épis phosphorescents, tournaient en rond,
S'emplissaient de voix humaines, grandissaient.
Et l'espace d'un instant seulement, tandis qu'ils heurtaient le mur
d'eau du Danube,
Je les vis ralentir leur marche fantastique,
Dans la nuit aux blancs flocons voltigeant aux fenêtres.

LES FLEUVES DU PAYS

Les fleuves du pays s'en venaient et chantaient
Ainsi que des cygnes en leur dernier voyage.
Ils entraient dans la mer et chantaient longuement,
louant la terre qu'ils quittaient,
en se hélant.

J'étais là, sur la rive, dans la nuit,
écoutant leur chant échevelé.
J'étais là où le Danube serre
dans ses bras,
— dans ses trois bras —
toutes les sources de mes aïeux
et les jette dans la mer.

J'entendais dans la nuit l'Olt, l'antique Olt,
Glissant hors de son destin.
Et j'entendais dans la nuit l'Argeş
dont on dit qu'il chante
lui-même son nom.
Et il y avait là mon Someş aussi
où tant de fois nous nous sommes contemplés.
Et aussi le Siret, tout comme la Moldova, si douce.

On assure que tout ce que les fleuves ont vu sur leur route
tout ce qu'ils ont réfléchi en leur course vagabonde
Ils l'emportent au loin, avec eux.

Et là-haut, tout là-haut, les étoiles brillaient...
Les étoiles sous lesquelles nous sommes nés
et nous sommes parachevés au cours des temps;
sous lesquelles nous nous éteindrons tour à tour,
à l'instar de ces fleuves.

Et tous les fleuves criaient leur nom
Comme les années d'enfance,
Le Someş, l'Argeş, l'Olt, le Siret,
pour la dernière fois...
A les voir ainsi s'écouler, il me semblait
que c'était mon pays même, mon lit,
ma terre natale même, qui s'écoulait
par le monde, avec eux.

J'eus alors l'impression, là, près de la rive, dans la nuit,
que je m'élançais moi-même vers leurs mers
Et que, me détachant sans cesse,
comme vers d'autres âges,
j'achevais un chant.

Je m'écoule moi aussi au fil des pages des livres
toujours plus au large, toujours plus au loin.

AUREL GURGHIANU

Né en 1924 dans le village d'Iclănzel, (région Mureş — Autonome Hongroise), Aurel Gurghianu a étudié la philologie à l'Université de Cluj. Présentement, il occupe le poste de rédacteur en chef adjoint à la revue « Steaua » de Cluj.

Il a publié les volumes de vers: Routes *(ESPLA, 1954),* Les Jours qui chantent *(ESPLA, 1957),* Le calme de la création *(ESPLA, 1962), et prépare un nouveau recueil de poésies:* Rétrospection en août.

LA MAIN

La main arque des signes sur le papier
Et souffle la vie dans les mots
Et porte sa louange aux villes et à la rose jaune.

La main sait penser, la main ne sait pas assassiner.

Je l'ai vue en train de planter des arbrisseaux
Et tirant le filet de l'eau
Ou traçant les lignes précises des amphithéâtres.

La main sait former, la main ne sait pas détruire.

La main de l'enfant cueille des plantes et des insectes,
Les grandes mains sur les outils perforent les profondeurs,
Et d'autres jettent la semence pour une nouvelle génèse.

La main bâtit, la main haït la stridence.
La main extirpe les gangrènes,

La main soumet le métal, le changeant à son gré,
La main jette des étoiles nouvelles aux tourbillons du ciel.

La main ne sait pas détruire, la main se défend.
Elle défend la dignité blessée, et son œuvre!

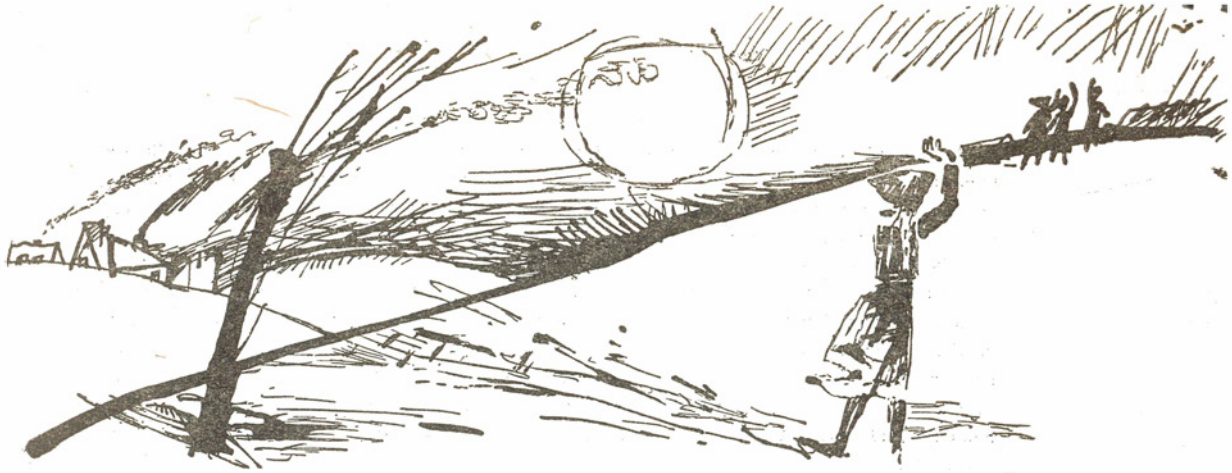
COMMUNION

Roues mouillées qui m'attirez jusque très tard
Avec tous vos grands effluves sortis des pierres grises,
Avec le mortier frais de devant nos maisons,
Je me plonge dans ce temps qui me comble et je hume
L'époque qui vient par vous.
Me voici près d'un pont,
Près de ses piles de béton secouées par les roues,
Et je sens passer en moi le bouillonnement du jour,
Le calme des pas, la pensée de celui qui s'arrête
Pour contempler, rêveur, les colombes sur les câbles.
Je passe, touchant la ramure et les poteaux,
Remué par des vibrations à peine perceptibles,
Et à chaque chose j'adresse une parole.
Dans mon âme, je porte l'amour de tous les instants
Qui m'assombrissent et m'éclairent en chantant...
Je voudrais donner aux arbres la force de fleurir en une seule nuit,
Aux villes, celle de s'élever dans les déserts;
Et je voudrais enterrer le vacarme des armes.
Frémissement sacré des bords de la nuit,
Ferments des choses multiples
Que ne fatigue pas l'éternel mouvement,
Par-delà les formes, je vous sens;
Par-delà le son je vous entends;
Et je traverse, pénétré de toute chose,
Le cours de mes années.

ALECO IVAN GHILIA

Originaire d'un village moldave, de la région où sont nés Creangă et Sadoveanu lesquels portèrent à son apogée l'art du récit roumain, Aleco Ivan Ghilia s'est affirmé dès le début comme un de leurs continuateurs. Son premier volume, Les Frères Huţulea *(1955), était le fruit d'une expérience encore modeste et témoignait de l'inclination de l'auteur pour un récit nourri de riches alluvions lyriques. Le jeune prosateur déploya ensuite une intense activité de reporter, qui porta ses fruits dans le volume* Chansons de voyage *(1958). Le contact soutenu avec la vie réelle des campagnes, à une époque de transformations profondes, les occasions qu'il eut de connaître de près des circonstances décisives dans l'existence humaine, l'accumulation de matériaux complexes devaient affermir le talent de l'écrivain, tant sous le rapport de sa vision philosophique que sous celui de la vigueur du style. Nous en avons pour preuve le roman* Les Beaux-Parents *(1958), paru jusqu'ici en plusieurs éditions et traduit en plusieurs langues. S'inspirant des transformations socialistes survenues dans les villages, le roman analyse de graves problèmes humains, impliquant des modifications de structure dans la mentalité et le comportement de ses héros.*

La critique a salué l'effort, couronné de succès, que le prosateur a déployé pour se défaire d'une certaine lenteur dans le déroulement du récit, d'un abus de digressions narratives, en faveur d'une image robuste, dynamique de la réalité, et prêtant aux caractères un relief remarquable. Deux autres volumes de reportages Lettres du Baragan *(1959) et* A l'assaut du temps *(1961) surprennent certains aspects du village socialiste et les décrivent en associant au fait inédit une onde de poésie authentique. Avec le roman* La fin de l'Apocalypse *(1960) où il aborde des thèmes nouveaux pour lui, concernant les années dramatiques de la dernière guerre, A. Ivan Ghilia met aussi en valeur ses facultés d'analyse, son intérêt pour les réactions psychologiques d'êtres humains surpris dans des moments de tension extrême. Le lecteur de la nouvelle* Le baiser du matin *y retrouvera les situations décisives qu'affectionne l'auteur, témoignant ici encore d'une observation aiguë de la vie intérieure.*



CHAPITRE I

Elle ne savait même plus combien d'hivers avaient passé depuis qu'elle attendait, et bien qu'elle n'eût aucun motif de croire que c'était justement cet hiver-là qu'il allait revenir, elle se réveilla le cœur battant à se rompre, avec une sorte de hâte impatiente dans tout le corps. On aurait dit que le matelas la brûlait.

Pieds nus, au saut du lit, elle frissonna au contact rude et froid du sol en terre battue, enfila sa grosse robe de duvetine et tout en arrangeant ses cheveux, les agrafes entre ses dents, elle vit la blancheur de la vitre fondre dans la lumière et comprit avec effroi que le grand jour l'avait surprise endormie. Mais ce fut une frayeur agréable et douce, où n'entraient ni honte ni remords; il lui semblait qu'une joie se préparait quelque part pour elle, une joie qui tardait mais ne souffrait pas de ce retard. Au contraire, se faisant attendre, elle devenait plus grande et plus proche à la fois.

Puis, tout à coup, elle s'arrêta.

Attentive au silence immaculé du dehors, elle s'approcha du poêle, trouva la couche de la vieille femme vide, et un grand effroi sombre l'envahit.

«Mon Dieu, pourvu qu'elle ne... » se dit-elle, puis elle se mordit les lèvres, bien que ce fût au fond une chose à laquelle on pouvait s'attendre. Elle savait bien que cela arriverait. Cela n'avait été d'abord qu'un mauvais pressentiment, puis l'espoir inconscient d'un salut, de quelque chose venant la libérer de l'autre attente et enfin, le temps aidant, c'était devenu un désir caché, inavouable, qui la tourmentait plus encore que le retour de son mari. Tout le mal, c'était que cela durait depuis trop longtemps, et semblait devoir durer ainsi à l'infini. Comme son mensonge. Oui, se répéta-t-elle, tout ça, ce n'est que mensonge. D'ailleurs, rien ne peut changer. Et elle avait comme un regret que cette chose inévitable ne se soit pas passée ainsi, tout simplement, à l'insu de tous. « J'essaierai de le lui dire, décida-t-elle. Ça ne sert plus à rien maintenant, mais il le faut, ça me pèse trop sur le cœur ! Elle a dû rêver de lui, comme toujours, alors elle est sortie avant l'aube et erre par le village pour se faire expliquer son rêve. Les gens la croient folle et elle n'en sait rien. Elle boit du jus de graine de pavot pour dormir le plus longtemps possible, et quand elle ne dort pas, elle court les rues pour raconter ce qu'elle a vu en songe... »

Ces pensées la fatiguèrent, une partie de sa joie s'assombrit et ses mouvements s'alourdirent.

Elle s'assit sur le bord du lit et se pencha pour chausser les vieilles bottes de Gheorghe, des bottes rugueuses et comme salées par les odeurs lourdes qui s'y étaient entassées des

années durant et qu'elle ne remarquait même plus; comme elles étaient trop larges, elle les noua avec une ficelle autour de ses chevilles, puis se leva. Les bottes la grandissaient, donnant à ses pas une raideur gauche. Elle respirait vite, les joues brûlant d'impatience, et fit sur place quelques petits pas pressés pour se dégourdir les jambes.

Sa vareuse de bure pendait à un clou. C'était une grosse vareuse, aux épaules épaisses, aux manches raides, plissées comme la tige d'une vieille botte et quand elle l'eut mise, la glace lui renvoya l'image d'une grosse créature large d'épaules et de poitrine. Alors elle releva la tête et fronça les sourcils, mécontente, devant ce long visage aux pommettes trop tôt durcies, au regard encore attirant et chaud, malgré le sourire incertain, résigné, ce visage où la fraîcheur trompeuse de la nuit luttait contre la solitude et la fatigue des années, qui y avaient profondément creusé les plis de la bouche et dessiné, un peu partout, les fines nervures du désespoir.

Sans perdre des yeux l'image étrangère qui jouait dans l'eau du miroir, elle mit sur sa tête son châle de laine, puis ses doigts suivirent, hésitants, le contour des cernes sous les yeux, glissèrent le long des joues et un frisson étrange la parcourut.

Elle pivota sur les talons usés de ses bottes, ouvrit la porte et s'arrêta sur le seuil, brusquement aveuglée par le soleil de glace et par la blancheur de la neige, qui répandait sur toute la cour un éclat de cristal.

Jusqu'ici l'hiver avait été sec et glacé, la terre semblait prise dans une carapace de plomb et tout à coup... Hier encore, les branches des arbres se cassaient au moindre choc comme du verre, le vent soulevait des tourbillons de poussière grise qui collait aux vitres et c'était affreux de sortir de la maison, et voilà que maintenant... Ce qui se passait ce matin l'étourdit tout à fait, elle se sentit projetée dans un autre monde. Tout était si clair, si propre, si nouveau dans cette blancheur immaculée de linge frais, où les ombres étaient coupantes et précises que, portant ses mains à son visage, elle eut peine à retenir un cri. Non seulement elle n'avait jamais rien vu de pareil, mais ce qu'elle voyait semblait être la lumière et l'étonnement de la terre, qui l'envahissaient, étourdissants. Non, cette journée était trop lumineuse, trop différente des autres, pour ne pas lui apporter — quoi? elle ne le savait pas elle-même, mais quelque chose qui devait changer, purifier sa vie.

Ses bras se levèrent gauchement, comme pour s'envoler, mais peut-être n'était-ce que pour mieux garder son équilibre et elle commença à descendre, ses bottes difformes lui battant les mollets. Elle descendit le seuil de la véranda, effleura de la pointe de sa botte la mousse blanche, y enfonça le pied qu'elle poussa brusquement, la tête renversée en arrière et retenant son souffle. Le bloc de neige alla s'écraser contre la palissade. Se penchant, elle plongea ses mains dans l'écume froide et piquante qu'elle serra jusqu'à ce que l'eau lui dégoulinât sur les doigts. Un éclair glacé monta jusqu'à son épaule. Remplissant sa main, elle pencha son visage pour l'enfouir dans la neige, mais elle aperçut la vieille, et se souvenant soudain de ce qu'elle avait à lui dire, se sentit brisée.

La vieille était dans la cour, parmi les monceaux de neige. Non seulement c'était déraisonnable de sa part de sortir par un temps pareil, malade de la poitrine comme elle l'était, mais ce qu'elle faisait était vraiment de la folie. Tout essouflée, serrant des mains la vieille pelle (qui datait du temps de Gheorghe, elle aussi, d'avant la guerre), elle déblayait la cour, ahanant.

« Rien que pour me montrer qu'elle se tue de travail tandis que je dors, pensa-t-elle. Elle aura rêvé comme d'habitude que Gheorghe est rentré et qu'il ne peut pas retrouver le portail à cause de la neige, alors elle s'est mise à lui frayer le chemin... Elle va mourir là, se dit-elle encore. Elle fait son malheur, cette folle. Il faut que je lui arrache la pelle des mains et que je la ramène jusque dans la maison », décida-t-elle dans un mélange de pitié et de rancune, mais elle ne bougea pas.

Ayant secoué ses mains, elle restait là, toute droite, immobile dans son gros paletot rebondi, examinant avec un plaisir mauvais l'aspect de la vieille. C'était vraiment celui de la mort elle-même, toute noire de la tête aux pieds, rabougrie, voûtée, la figure et les mains rougies, desséchées par le froid. Et l'étroit sentier qu'elle taillait dans la neige semblait un tombeau blanc dans lequel elle s'ensevelissait peu à peu, avec un douloureux effort.

« Je n'y peux rien ! pensa-t-elle. Il faut que je le lui dise. Et aussi que j'ai aimé ça. Ç'était peut-être la première et la dernière fois que ça m'a vraiment plu », pensa-t-elle haineusement, énervée par la lenteur des mouvements de la vieille, et elle courut vers elle.

— Qu'est-ce qu'il y a, maman? Qu'est-ce qui t'a pris? cria-t-elle d'une voix enrouée, en s'arrêtant tout près.

Elle regarda le dos voûté, les épaules étroites qui se baissaient et se relevaient en un rythme presque régulier, les pieds chaussés de gros brodequins usés, qui avaient appartenu à Gheorghe, eux aussi. La vieille respirait difficilement, d'un souffle court et pendant les pauses entre deux mouvements de la pelle — l'enfoncement dans la neige et le rejet par-dessus l'épaule — on entendait dans sa poitrine un râle sourd, comme si quelque chose bouillonnait là-dedans et menaçait de l'étouffer.

« Comment lui dire ça? se demandait-elle. Il faudrait qu'elle me questionne pour que je le lui dise ! »

— Pourquoi ne m'as-tu pas réveillée? Rentre à la maison, lui cria-t-elle.

La vieille s'arrêta, enfonça la pelle dans la neige et s'arc-boutant, redressa son dos et mesura du regard la distance qui la séparait encore du portail.

— Mais puisque Gheorghe vient, tu n'entends pas? chuchota-t-elle et ses petits yeux bouffis, rougis par le froid, regardèrent de nouveau, avidement, le portail et, par delà, la route blanche qui se devinait sous les renflements de la neige et, montant, contournait la colline.

La pente était douce — tout était tranquille sous la blancheur de la neige — et la route grimpait, resserrée, l'été, entre des remblais abrupts, maintenant adoucis, presque comblés par la neige et bordés de crêtes blanches où les troncs des arbres mettaient des taches noires. Des traîneaux avaient déjà passé par là, tôt le matin ou pendant la nuit; la trace d'un camion glissait vers le fossé el l'on voyait partout les creux bleuâtres qu'avaient laissés les sabots des chevaux, et, tout à côté, les grosses chaussures des hommes.

— Tu divagues, maman, dit-elle en suivant le regard de la vieille et en tendant la main vers la pelle. Allons, rentre donc !

La vieille tira la pelle à soi. Son visage se plissa, ses yeux devinrent perçants et elle haleta, d'une voix basse et sifflante:

— Rentre toi-même ! Va-t-en !

— Bien, je m'en irai ! menaça-t-elle froidement, décidée à lui dire tout de suite: « Je t'ai menti ! »

— Va-t-en ! cria la vieille, acharnée et son cri semblait maintenant une explosion de désespoir, on aurait presque dit qu'au contraire elle voulait la retenir. Ah, si tu l'avais attendu comme moi, il serait rentré du fond de l'enfer, ajouta la vieille à voix basse, une voix changée dont le timbre la frappa si fort que des larmes lui vinrent aux yeux.

— Et à quoi bon tout ça? Regarde ! et elle montra la route déserte.

— Je sais bien, dit la vieille. Tu crois que je suis sotte, hein? Que je ne vois rien? Si je n'avais pas été là pour te retenir, tu serais devenue la risée du village. Au retour de Gheorghe, tout le monde t'aurait montrée du doigt !

— On m'aurait montrée du doigt, pourquoi? Qu'est-ce que j'ai fait? cria-t-elle et le sang afflua à ses joues et submergea ses yeux. « Elle sait, se dit-elle. Comment? Personne ne m'a vue. »

Elle était sûre maintenant qu'elle ne lui dirait jamais rien. Elle ne le pouvait plus. « Je pourrais mourir à côté d'elle que je ne parlerais pas. Si je le lui dis, elle me tuera. Elle viendra la nuit pendant que je dors et elle m'étranglera. Ou bien j'aurai tellement honte que je ne pourrai plus le supporter et c'est moi qui l'étranglerai. C'est comme ça », se dit-elle toute tremblante, et trébuchant dans ses bottes rugueuses, retenues par des ficelles, elle s'enfonça dans la neige épaisse et courut vers le portail.

*

Les serres se trouvaient à l'autre bout du village, près des jardins potagers, presque en plein champ. Elles étaient revêtues de gerbes de seigle, à demi enfoncées en terre, recouvertes de toits de verre, et sous la neige elles avaient l'air de dunes blanches dont les pentes obliques s'élevaient à égale distance les unes des autres. Çà et là, le soleil avait mangé la neige, et sur les toits inclinés les carreaux sombres de verre brillaient, aveuglants. Des traces de pas, irrégulières, venaient de toutes parts et se rencontraient à l'entrée de la serre où la neige était déjà tassée. Deux longues lignes parallèles, laissées par les roues d'un camion, les traversaient. La trace dentelée des gros pneus doubles s'arrêtait près de la première serre, où stationnait un long camion, d'une forme inusitée, aux parois épaisses et luisantes sur lesquelles la lumière glissait comme une eau tremblante.

Le dos tourné, le chauffeur bricolait dans le moteur en sifflotant, au rythme d'une mélodie débraillée venant de la radio, dans la cabine.

Saveta détourna la tête et passa, en contournant le camion.

— Hé, dis donc, s'entendit-elle appeler et, par la glace de la cabine, elle vit les épaules du chauffeur qui se secouait comme s'il avait froid et un bout de son front, coupé par le bord oblique de la casquette noire. Que diable, vous allez me tenir longtemps ici, vous n'avez pas encore fini? grogna-t-il, ennuyé.

Il avait l'air de jouer avec sa voix sonore, métallique et, ouvrant la portière, il étendit la main, pencha son épaule à moitié à l'intérieur de la cabine et fit marcher la radio plus fort.

— Il en a du toupet ! murmura Saveta avec une mauvaise humeur qu'elle ne s'expliquait pas, et elle continua son chemin.

« Il croit m'impressionner avec sa musique », pensa-t-elle, rancunière, butée, et elle s'arrêta à l'entrée de la serre.

A vrai dire elle lui plaisait, cette musique. C'était de la belle musique. Mais non, pas belle, ce n'était pas ça. Etrange plutôt, que le diable l'emporte, avec ses hurlements de saxophone! Ceux qui chantaient avaient l'air de s'étrangler, mais elle ne voulait pas que Petre pût croire que ça lui plaisait. Pourquoi aurait-elle dû l'aimer, cette musique débraillée? Tout ce qui se rapportait à des gens pareils était honteux et dangereux.

On entendait le tapage des filles qui riaient dans la serre et leur gaîté l'effraya. Ça prédisait un malheur. La gaîté annonce toujours le malheur, tout comme les joies dont on rêve avant de s'éveiller. On les perd dès qu'on ouvre les yeux, elles fondent sans laisser de trace.

Elle entrebâilla la porte avec précaution et se glissa à l'intérieur.

Tant que la porte fut ouverte pour la laisser passer, la musique sauvage l'accompagna, remplissant la pièce, et les filles s'arrêtèrent. L'équipe était là, au grand complet: la camarade qui était leur chef, quelques vieilles femmes, et les jeunes filles qui travaillaient et qui riaient plus que tout le monde à la fois. Elles se mettaient à rire tout à coup, sans qu'on sût pourquoi et continuaient ainsi à rire si sottement, que c'en était dégoûtant. Elles étaient jeunes, sans souci. Elles pouvaient rire tant qu'elles voulaient. Quand elle les vit rire ainsi follement, à gorge déployée, elle n'y tint plus:

— Qu'est-ce que tu as à te tortiller comme ça? demanda-t-elle à la première qui lui tomba sous les yeux et la sotte se mit à rire encore plus fort.

— Laisse-les, Saveta, elles sont jeunes, que veux-tu ! dit une des vieilles, et Saveta, détournant son regard, le tint fixé droit devant elle, intensément, jusqu'à ce qu'elle ne distinguât presque plus rien.

Elle quitta le seuil mais s'arrêta aussitôt, hésitante, ne sachant plus où aller, ni où était sa place. Les tomates étaient rangées, les grands paniers étaient pleins et les filles remplissaient les dernières caisses.

— Déshabille-toi, il fait chaud, lui dit une autre et cette voix était si bienveillante, si simple et si humaine qu'elle sentit sa gorge se nouer.

Elle enleva lentement sa vareuse avec des mouvements incertains, comme si elle s'attendait à ce qu'on lui dise d'un instant à l'autre de faire autre chose, et quand elle eut fini, qu'elle laissa glisser sa vareuse, avec un soulagement immense, sur le ciment, près des tomates, les filles recommencèrent à rire.

L'une d'elles, une forte fille, mauvaise langue, soliste au foyer culturel — elle reconnaissait sa voix, qui s'appelait Paulina, pouffa de rire et faillit s'étrangler:

— Elle a pris la toquade de sa belle-mère ! gloussa-t-elle. Son mari lui est apparu en rêve et ils sont restés ensemble au lit jusqu'à midi...

« Tu n'as pas honte? » voulut-elle crier.

— De qui tu parles, dis? demanda une autre en faisant l'innocente et plusieurs éclatèrent de rire à la fois.

« Vous êtes toutes des effrontées ! Vous devriez avoir honte ! » leur cria-t-elle en pensée, et de rage elle resta sur place, les narguant, arrangeant son fichu comme pour se faire belle. « Moi aussi, je suis comme vous, se disait-elle. Et pourquoi pas? Il n'y a que vous qui ayez le droit? »

— Dis donc, Paulina, dit la même voix lente qui l'avait frappée tout à l'heure, et presque sans savoir qui avait parlé, Saveta avança dans cette direction. Tu n'as pas honte? Parle comme il faut, ne laisse pas ta bouche parler toute seule !

— Viens ici, Saveta, dit le chef d'équipe, puis s'adressant aux filles du même ton un peu rude. Et vous, qui êtes si guillerettes, portez les caisses au camion et prenez les pelles pour déblayer la neige. Vous n'avez pas vu ce qu'il y a dehors?

— A vos ordres ! cria la soliste du foyer culturel d'une voix volontairement stridente, et toutes se précipitèrent en riant vers les caisses.

Pendant les quelques instants que dura leur sortie, en file indienne, leurs rires se mêlèrent aux cris des saxophones, aux battements précis des tambours et aux rythmes métalliques venant de la cabine du camion.

Puis tout se calma.

Saveta se mit à l'œuvre, et dans le silence bruissant des plantes dont les fruits frais et fermes se laissaient cueillir avec de petits craquements secs, elle comprit, rien qu'à voir les visages familiers des femmes demeurées près d'elles, qu'il n'était plus besoin de rien ajouter. Que pouvait-elle leur dire, et à quoi bon? On savait trop bien ce qu'il en était, inutile d'en parler. Et pour rien au monde, au grand jamais, elle n'aurait pu raconter à ces femmes ce qu'elle n'avait pu dire.

— Le gain sera bon, dit l'une d'elles.

— On a aussi travaillé ferme, dit une autre. Rien que ces serres, jusqu'à ce qu'on les ait construites ! Et quelle dépense !

— Oui, mais ça en valait la peine, dit une troisième.

Il y en avait trois. L'une, petite et trapue, noiraude, mariée pour la seconde fois, dont on disait qu'elle voulait lâcher son mari, ou peut-être était-ce lui qui voulait le faire, parce

qu'elle était par trop emportée. Lui, c'était un colosse, grand comme une cheminée, avec la figure molle d'un homme qui n'est jamais tout à fait éveillé. S'il partait, il ne réussissait pas à arriver à son but. Sa démarche avait l'air d'être entravée. Une fois, le président de la ferme l'avait envoyé appeler les gens pour une réunion, on ne l'avait retrouvé que le lendemain, endormi dans l'étable. On ne pouvait rien faire de lui que le réveiller, et lui faire déplacer des pierres de moulin. Après quoi, il fallait le laisser se rendormir. Toutes les brigades s'en servaient comme d'une grue: il soulevait, transportait et sa femme disait qu'il fallait l'envoyer au cirque. Vraiment, il aurait été bon pour ça. Une fois il s'était mis en colère et avait battu sa femme à coups de poings, après quoi il l'avait jetée sur une meule de foin, si haut qu'il avait fallu apporter une échelle pour qu'elle pût redescendre.

L'autre avait eu plus de chance; elle avait un homme plus jeune qu'elle, un noiraud aux yeux verts. Il était coiffeur. Il ne faisait rien, restait à la maison à l'ombre ou bien au chaud, portait des chemises empesées et faisait la barbe aux collectivistes ou bien leur coupait les cheveux. Il les pomponnait, et avec ça, faisait ses journées de travail. Les gens trouvaient qu'il travaillait bien, il leur coupait les cheveux d'une façon « plastique », disaient-ils, au rasoir; il avait rapporté cette mode de la ville, les ciseaux il ne les touchait même plus. Seulement voilà, il était un peu toqué, lui aussi. Il égalisait au rasoir les cheveux d'un client, l'emplissait de mousse pour lui faire la barbe, puis tout à coup, quand ça le prenait, il posait le rasoir sur la table, s'essuyait les mains, sortait et ne revenait plus de deux ou trois jours.

Leur chef d'équipe était peut-être la seule d'entre elles à être heureuse. Elle était mariée à un trayeur, le meilleur ouvrier de la ferme. On avait publié sa photo dans la *Scînteia;* il était décoré; on le faisait venir sans cesse au district, au chef-lieu de la région... Il avait été plusieurs fois à Bucarest; une fois même deux autos étaient venues des studios de cinéma pour le filmer, mais par malchance une vache venait justement de l'encorner êt il était à l'hôpital. Sa femme avait bien essayé de les convaincre de la filmer, elle et son équipe du jardin potager, mais les opérateurs faisaient des façons. C'était son mari qu'ils voulaient et puisqu'il était à l'hôpital, ils sont remontés dans leurs autos et sont partis.

Des vauriens, des gens éhontés.

Il y en avait un qui tournait tout le temps autour de Saveta, avec son appareil à photographier qui lui pendait au cou. On n'aurait jamais dit qu'il allait s'en servir vraiment; cet appareil, il avait plutôt l'air de le tenir là, histoire de se donner des airs. Mais quand elle avait soulevé une des larges caissettes remplies de jeunes plants et qu'elle s'était mise à monter les marches vers la porte ouverte, pour sortir, clac! voilà le type qui la photographie en plein dans le bain de lumière qui transperçait sa blouse de travail comme un blutoir. Il faisait chaud, elle n'avait sur elle que cette blouse mince et ainsi en plein soleil, vue de là-bas, du bas des marches où il était placé, le sale type, il l'avait surprise mieux que nue. Elle avait tellement honte qu'elle n'avait même plus osé redescendre et le prier au moins de lui envoyer une photo, à elle aussi. Cachée derrière les autres filles, elle l'avait vu seulement monter dans l'auto, l'appareil au cou, et lui faire signe de la main. « A toi? C'est à toi qu'il fait signe? A qui c'est? » demandaient les filles, après qu'il ne fut resté de l'auto qu'un sillage de poussière, et elles glapissaient à tel point, toutes à la fois autour d'elle, qu'elle aurait voulú rentrer sous terre, de colère et de honte.

— Qu'y a-t-il, Saveta, tu as du chagrin? demanda le chef d'équipe à voix basse, tout près d'elle, et elle tressaillit.

— Non, pourquoi?

— Mange une tomate, elles sont excellentes, l'engagea l'autre.

Elle mordit à pleines dents, crut avoir tout oublié et se calma un peu.

— Ça vous rafraîchit le cœur.

— Viens ce soir au Foyer. Il y a répétition avec la chorale. Pourquoi ne chantes-tu pas, toi aussi? Tu as une jolie voix.

— Non.

— Je me rappelle comme tu chantais aux fêtes de fin d'année, quand nous étions à l'école. Toader, mon homme, il dit que tu pourrais chanter encore maintenant.

« Ton Toader est un sot », pensa-t-elle, et pour que l'autre ne devine pas sa pensée, elle se pencha vite, cueillit les dernières tomates et les rangea dans la caisse.

Dehors quelqu'un frappa du poing contre la vitre du toit. On entendit une boule de neige s'écraser avec un bruit sourd.

— Quelles folles ! dit le chef d'équipe, cette neige leur a tourné la tête. Elles n'en ont encore jamais vu une telle quantité.

«Moi non plus, pensa Saveta. Je suis de leur âge, mais je ne le sais plus. J'ai leur âge et voilà, je ne peux pas me réjouir. »

Elle n'y avait jamais pensé, mais c'était vrai, elles étaient en fait du même âge, si on ne comptait pas ces années qui s'étaient perdues en vain, qu'elle avait laissées derrière elle et qui ne pourraient plus jamais revenir.

On entendit un autre coup dans la vitre et une voix cria du dehors:

— Allons, apportez les dernières caisses. Qu'est-ce que vous fichez là-bas?

★

La caisse sur l'épaule, elle s'immobilisa sur le seuil, étourdie par le soleil, par la blanche lumière de la neige, plus aveuglante encore que le soleil et par la même musique étrange, s'unissant aux joyeux cris des filles et à leurs rires qui montaient dans l'air et s'y entrechoquaient comme des glaçons. Elles avaient acculé le chauffeur contre son camion et le bombardaient de boules de neige. Elles s'éclaboussaient l'une l'autre ; elles se penchaient avec de petits cris, les mains rouges, les joues en feu, ramassaient la neige à la hâte, dans le poing, à deux mains, ou dans une seule, et la jetaient au hasard, avec de longs rires aigus quand elles touchaient juste. Et bientôt Saveta eut l'impression que c'étaient ces rires et ces cris qui mettaient dans l'air tant de lumière. Il n'y avait plus ni le soleil, ni la lueur de la neige, il n'y avait plus que ce rire jeune, insouciant, qui fusait, plein de clarté. L'instant d'après, elle était couverte de neige elle-même. Par hasard ou exprès, quelqu'un l'avait frappée au menton. La neige écrasée se fondit et coula, glacée, le long du cou. Elle se secoua, et furieuse tout à coup, posa sa caisse par terre.

— Petre ! Petre ! Attention ! criaient les filles.

Elle ne le voyait pas, elle ne voyait personne, elle saisit une poignée de neige et la jeta. Quand elle se pencha de nouveau, une boule lui heurta l'épaule. Au fond ce n'était rien, c'était agréable, et avant qu'elle ne ramasse à nouveau la neige mousseuse et qu'elle en fasse une boule bien dure, un coup sec, précis et blanc lui brûla les yeux. Elle jeta la boule et s'essuya. Son châle avait glissé sur les épaules, et comme elle restait là à s'essuyer, elle eut envie de rire. Elle ne s'était jamais sentie si bien, si heureuse, si libre. Alors elle aperçut le chauffeur, tête nue, grand, les cheveux pleins de neige, qui la visait en riant et son rire se figea. Une colère froide monta en elle. De quoi se mêle-t-il? Qu'est-ce qu'il veut? Est-ce que ça le regarde? se dit-elle et elle esquiva un nouveau coup.

— Bravo, Saveta, cria une des filles.

Mais une autre boule glacée la frappa à la nuque et défit ses cheveux. Des gouttes froides glissaient le long de son dos, lui brûlant la peau. Cette fois, elle ne se secoua plus. Elle fut prise d'une ivresse frénétique, il lui semblait avoir dix bras qu'elle devait faire travailler

tout à tour. Elle se penchait, prenait son élan, se jetait en avant avec la boule de neige, empêtrée par ses lourdes bottes, par la robe étroite et trop épaisse qui faisait monter des bouffées de chaleur à ses joues. Il la frappa de nouveau et lui cria quelque chose qu'elle ne comprit pas; elle n'entendit que les rires des filles et les hurlements des saxophones.

— Attends un peu, insolent, tu vas voir! cria-t-elle et elle lança la neige de toutes ses forces.

— Allons, tu ne m'as pas touché. Tiens! cria-t-il en éclatant de rire, et il la frappa de nouveau.

La boule heurta sa poitrine, sous le sein gauche, mais le rire, plus encore que la douleur, augmenta sa colère. Elle se ramassa toute, rentra la tête entre les épaules ayant appris maintenant à se défendre, et se précipita en avant. Balayant la neige à pleines mains, elle la lança vers lui et quand elle lui en vit tout le visage couvert, les yeux et les cils disparaissant sous les flocons blancs, elle éclata de rire.

— Tu vois? cria-t-elle, puis elle se mordit les lèvres, effrayée de son rire.

C'était un vilain rire, elle en avait perdu l'habitude et elle eut peur que quelqu'un ne le remarque. Mais quand elle vit le chauffeur s'ébrouer si drôlement, en sautillant sur un pied comme s'il avait de l'eau dans les oreilles, elle n'y tint plus et se mit à rire de nouveau.

— Attrape! cria-t-elle, et elle lui lança une autre boule au visage.

Le chauffeur eut un petit cri court, étranglé et s'élança vers elle. Il arriva d'une manière si inattendue et si brutale qu'elle prit peur, croyant qu'il allait la faire rouler dans la neige. La panique lui fit faire demi-tour. Elle s'enfuit, échappa à sa poursuite, puis revint et se glissa de nouveau sous son bras, le déroutant à son tour, mais elle fit un faux pas, trébucha à cause de ses bottes et tomba, manquant de l'entraîner dans sa chute.

— N'essaie pas de lutter avec moi, tu ne serais pas la plus forte! lui dit-il en riant, à voix basse. Allons, lève-toi! Et tendant les mains, il se pencha pour l'aider à se relever.

Elle le laissa s'approcher, et quand il fut à sa portée l'aveugla de neige. Puis, se relevant prestement, elle bondit et s'enfuit, ivre de plaisir et de la joie d'avoir triomphé. Elle courut droit devant elle au hasard, puis s'arrêta, frappée par le silence qui l'entourait. C'est alors qu'elle vit venir vers elle le père Topor. Il venait tranquillement, sans se presser; les filles continuèrent autour de lui leur bataille de neige mais il n'y faisait aucune attention, ne cherchait pas même à s'esquiver, et frappée par son air triste, à la fois compatissant et doux, elle comprit qu'il venait pour elle. Elle secoua la neige de ses vêtements, fronça les sourcils et retrouva son expression coutumière.

— Rentre chez toi, Saveta, dit le vieillard doucement, de son air calme et protecteur, lui jetant un regard mal assuré. Je ne sais pas ce qu'elle a, ta belle-mère. Je passais dans la rue et elle était sur la véranda, au coin de la maison. Elle gémit, reste là immobile, comme glacée, et ne parle pas.

Elle n'en écouta pas davantage et regagna la serre en courant. Là, elle mit son châle sur sa tête, décrocha sa vareuse qu'elle enfila en marchant et s'élança, repassant dans sa course près du père Topor, parmi les filles qui s'écartèrent sur son passage, silencieuses.

CHAPITRE II

Un soldat descendait sur ses skis la colline.

Assise au coin de la maison, sur la véranda ouverte, devant les vêtements noirs suspendus sur la corde, la vieille vit glisser le soldat dans les airs, sans effleurer la neige, comme un oiseau. Elle tressaillit violemment, se souleva en tâtant le mur froid, mais le soldat disparut

à un tournant et la vieille s'affaissa de nouveau. En disparaissant, il semblait avoir emporté et dissout une partie d'elle-même.

Elle avait tiré du fond du coffre les pantalons de laine noire et l'habit de noces de Gheorghe, dont le revers gardait encore sa fleur de cire blanche, cendrée par le temps, puis les vêtements préparés pour son propre enterrement: le châle, la blouse et la jupe rongée par les mites, sentant fortement la naphtaline. Elle les avait suspendus pour qu'ils s'aérent, au froid, sur la corde allant du coin de la gouttière à la palissade. Projetées sur la blancheur de la neige, ces grandes taches noires, raides et funèbres, donnaient à la cour un aspect alarmant, elle avait l'air de crier. Assise au coin de la véranda, le chapeau de Gheorghe à la main, la vieille semblait écouter ce cri, dans un silence bien au-dessus des choses. Recroquevillée, ramassée sur elle-même, elle s'était adossée au mur et grelottait de froid, mais ne le sentait pas. Elle ne sentait rien, plongée dans son noir silence comme quelqu'un qui a perdu l'ouïe ou qui n'a plus aucun intérêt pour tout ce qui l'entoure. Elle restait là, toute raide; ses yeux allaient des vêtements pendus au-dessus de la neige au portail ouvert sur la route blanche, devant elle, et le monde entier semblait s'être vidé de sons et de mouvement.

Elle entendait des bruits étouffés et lointains, comme dans un brouillard... Parfois même, à longs intervalles, des gens passaient sur la route. Un traîneau à clochettes s'arrêta près du puits et quelqu'un apostropha les chevaux à voix forte, puis lui demanda quelque chose, à elle... Elle entendit le bruit de la chaîne et du seau heurtant la pierre, le clapotis de l'eau, les lampées et le renaclement satisfait d'un cheval. Tournant un instant son visage, elle vit les naseaux noirs et humides, les gouttes d'eau tombant sur la neige et un homme tout près, tenant le seau appuyé sur ses genoux. Elle ne regarda qu'un instant, vaguement, puis retomba dans son immobilité muette et pétrifiée et se remit à contempler la route devant elle, blanche et déserte.

Assez longtemps après, elle reconnut sa belle-fille, qui s'approchait à pas précipités et s'arrêta devant elle, les bottes enfouies dans la neige.

— Qu'y a-t-il, maman? Qu'est-ce que tu as?

C'est alors seulement qu'elle se ressaisit. Elle comprit brusquement, avec épouvante, ce qui en était, ce qu'elle attendait depuis si longtemps et ce qui était en train de se passer, cette chose indiciblement simple et douloureuse, dont la pensée l'avait depuis longtemps poursuivie mais qu'elle n'avait pas voulu voir, qu'elle avait chassée et évitée sans cesse. Cela ne servait plus à rien, ni maintenant ni jamais. La question n'avait plus de sens. Gheorghe ne viendrait plus, si fidèle que fut son attente, il ne viendrait plus parce qu'elle ne pouvait plus l'attendre. Elle devait partir, on l'attendait elle-même quelque part, elle en avait reçu tous les signes et devait s'y préparer.

★

— Tu ne te sens pas bien? Tu as mal quelque part?

La vieille fit « non » de la tête et se leva lentement, chancelante.

Saveta la soutint par la taille et la mena, presque en la portant, jusqu'à l'entrée de la maison. Elle avait maigri, comme sa belle-mère, et le corps raide de celle-ci lui était lourd. Avec effort, elle la hissa sur les marches et la fit entrer dans la maison. En toute hâte elle lui ôta ses vêtements, lui fit une friction au vinaigre, ne trouvant rien d'autre sous la main et la coucha dans le lit, la couvrant bien, jusque sous le menton. Alors seulement elle se déshabilla aussi — elle était en nage — et jeta la vareuse de bure sur le banc, près de la porte. A genoux, elle tira de sous le lit du bois et des brindilles et se mit à attiser le feu, s'acharnant à souffler jusqu'à ce qu'il prenne bien, puis elle se redressa, le front perlé de

sueur, attentive au souffle court qui emplissait la chambre par intervalles, et s'approchant de la vieille, la trouva les yeux fermés, ayant l'air de dormir.

— Hé, Saveta, entendit-elle. Allume la lampe!

— Mais il fait encore jour, maman. Ouvre les yeux, murmura-t-elle déroutée, se sentant elle-même envahie par un froid étrange; et penchée au-dessus du lit, elle regarda avec un mélange d'épouvante et de pitié le visage émacié, bouleversé de la vieille, les yeux fermés, aux paupières noires tombées au fond des orbites, les narines amincies et transparentes, la bouche édentée et le menton pointu qui s'avançait.

— Il y a encore longtemps jusqu'à ce soir. Ouvre les yeux et regarde, supplia-t-elle et elle se précipita vers l'armoire d'où elle tira une bouteille d'eau-de-vie.

— C'est celle qui est restée de la Noël, tu verras, ça te fera du bien!

Elle essaya de la faire boire directement à la bouteille, mais la vieille ne desserra pas les dents.

— Ah, tu as toujours été butée, depuis que je te connais, s'exclama Saveta et elle remit la bouteille à sa place dans l'armoire, tout en se retournant et en regardant autour d'elle, comme si elle avait voulu guetter cette chose inconnue qui devait pénétrer dans la chambre, ou qui y était déjà, cachée sous le lit, dans la couche de la vieille, ou là sur le poêle et qu'elle ne voyait pas encore.

Elle fit quelques pas à travers la chambre — cette chambre devenue soudain plus large et différente, étrangère, presque menaçante avec ses lueurs fumeuses et ses ombres épaisses tapies dans les coins. Le bruit lourd que faisaient ses bottes l'effraya et la fit se rasseoir. La chaise grinça; elle s'immobilisa épouvantée, les yeux fixés sur le visage de la malade, retenant sa respiration pour mieux écouter l'autre, lourde et pénible celle-là — peut-être s'était-elle endormie — et il lui sembla être tout aussi vieille que la vieille. C'était sa propre vie qui gisait là dans ce lit, les paupières tombées sur des yeux vitreux qui ne voyaient plus rien; sa vie et ses attentes trompées, concentrées dans les grandes mains laides, déformées par le labeur, à la peau rêche et durcie, ces mains qui avaient pétri la terre mêlée de sueur et qui l'avaient frappée parfois elle-même, tout au début, quand elle n'était encore qu'une petite fille sotte et sans expérience. Toute sa vie gisait là, tronquée et nue, épouvantablement déserte et inutile, comme l'étaient maintenant ce visage et ces mains.

Elle prit la lampe qui pendait à un clou, l'alluma et la remit soigneusement à sa place

« Pourquoi »? se prit-elle à penser et, tout d'un coup, elle tressaillit.

La vieille avait ouvert les yeux.

Elle posait sur elle un regard froid et lointain, du fond de ce grand espace où elle était, avec cette expression qu'ont les aveugles quand ils marchent au soleil, et ses mains s'agitèrent sous la courte-pointe. Elle remua les lèvres, passa dessus sa langue desséchée et demanda de l'eau. Saveta lui donna à boire et la vieille but longuement, s'étranglant et s'accrochant aux mains de Saveta, comme si elle n'avait plus jamais voulu laisser s'éloigner la tasse de ses lèvres.

— Saveta — chuchota-t-elle ensuite, sans cesser de lui tenir la main et se laissant retomber sur les coussins, les yeux fermés — dis... raconte, gémit-elle, comment c'était ta rencontre avec Gheorghe.

Saveta se mordit les lèvres et, stupéfaite, se rejeta en arrière.

— Je te l'ai déjà raconté, murmura-t-elle.

— Dis tout de même, gémit la vieille. Tu ne m'as rien dit.

— Mais tu sais tout, que veux-tu de plus? Il était parti depuis deux ans. La guerre l'avait pris et tu m'envoyais tout le temps à la mairie chercher ses lettres, mais je ne rapportais rien. Je ne sais plus... Jusqu'au jour où ce soldat est venu et nous a dit que

Gheorghe était à la gare de Burdujeni, où son régiment se reformait et qu'on l'emmènerait de nouveau sur le front. Tu as oublié? Tu as passé la nuit à faire des gâteaux pour lui...

— Je n'ai rien oublié. Je ne pense qu'à ça.

— Alors que veux-tu? Tu insistes toujours pour que je raconte, que je raconte. Que veux-tu que je raconte? Tu sais bien comme tu me pressais... Si tu ne m'avais pas tant pressée... Tu m'as fait lever la nuit et tu m'as fait partir...

— Laisse ça. Qu'est-ce qu'il a dit? Comment qu'il était?

— Il avait bonne mine. Il était gras.

— Comment gras? Tu disais qu'il avait maigri.

— Non. Il était bien. Il riait et il avait bonne mine, je te l'ai dit.

— Alors pourquoi es-tu revenue si vite? On l'a fait monter dans le train et on l'a emmené? Qu'est-ce qui s'est passé?

— Laisse-moi! Ne me tourmente plus. Tu m'as assez tourmentée, murmura Saveta et elle porta ses mains à ses yeux, puis les passa sur son visage, lentement, en les appuyant fortement sur la bouche pour ne pas crier.

La vieille se mit sur son séant, s'appuyant sur l'oreiller, rongée par la fièvre, les yeux brillants enfoncés dans leurs orbites et l'examina d'un air têtu et sournois. On aurait dit qu'elle s'éveillait d'un profond sommeil, qu'elle rentrait de quelque part, de quelque long trajet pénible et que son regard cherchait à comprendre où elle était, ce qui lui était arrivé et autre chose encore, une chose beaucoup plus obscure et plus difficile à comprendre, qui tendait tous ses traits et la rendait méconnaissable. Elle remua lentement les lèvres, comme si elle avait continué à parler; son front se plissait sous l'effort; elle semblait vouloir repousser l'obscurité menaçante d'où elle venait d'émerger, ou comprendre enfin cette chose tellement au-dessus des ses forces.

— Je ne t'attendais que le lendemain et tu étais déjà de retour à minuit. Qu'as-tu fait?

— J'avais peur de ne pas le trouver. Il y avait un si grand bout à faire à pied. Je ne pouvais pas voler et j'avais peur qu'on le fasse monter dans le train, qu'on l'emmène. Que veux-tu? Pourquoi me regardes-tu comme ça? Si seulement il n'y avait pas eu ce camion.

— Quel camion?

Saveta sentit que ses dents commençaient à claquer.

— Laisse-moi! Que veux-tu que je te dise!

— Donne ta main, dit la vieille, et elle la donna. Tu n'as pas été le voir. Tu ne l'as pas trouvé. Si tu l'avais trouvé tu ne serais pas revenue si vite et tu aurais rapporté le sac. Où as-tu laissé le sac?

— Je l'ai perdu, bégaya-t-elle.

— Jure, ordonna la vieille d'une voix sifflante. Fais le signe de la croix et jure.

— Que veux-tu que je jure? Tu es folle! murmura Saveta en retirant vite sa main.

— Tu m'as menti, dit la vieille et elle ferma les yeux, épuisée, comme si elle ne voulait plus la voir.

Elle resta ainsi immobile, les yeux fermés, respirant péniblement, sans nul signe de vie sur sa figure, puis se laissa tomber lentement entre les oreillers, brisée.

— Tu n'as pas été le trouver... tu ne l'as pas vu...

— Non, je n'y suis pas allée! Je me suis... cria Saveta hors d'elle et elle s'élança comme une folle vers la porte.

Sur le seuil elle s'arrêta, revint prendre sa vareuse sur le banc, près de la porte, où elle l'avait jetée et sortit dans le soir bleuâtre avec tant de précipitation qu'elle faillit rouler dans la neige.

★

Elle s'arrêta pour reprendre haleine, revêtit fébrilement sa vareuse, dont elle trouva les emmanchures à grand-peine, s'embarrassa, dans la cour, parmi les vêtements oubliés qui pendaient là comme de grands fantômes noirs et, ayant réussi à s'en dépêtrer, courut à toutes jambes vers le portail.

Ce ne fut que sur la route, près du socle de béton d'un réverbère dont l'ampoule électrique faisait sur la neige des cercles diffus de lumière qu'elle s'arrêta de nouveau ; là elle boutonna sa vareuse et s'enveloppa dans son châle qu'elle noua solidement sur la nuque, l'enfonçant profondément sur ses yeux, pour ne pas risquer d'être reconnue. Comme elle entendait derrière elle des pas crisser sur la neige, elle se mit en route, indécise, se demandant où elle irait, puis elle accéléra le pas en se retournant pour regarder, de peur qu'on ne la rattrape.

La porte d'une maison s'ouvrit en face d'elle, déversant sur toute la cour, jusqu'à la palissade, une flambée de lumière, la musique d'un récepteur et une grosse voix d'homme:

— Eh, Catinca, tu n'as pas encore fini de la traire cette vache?

La porte se referma d'une manière tout aussi inattendue et Saveta se retrouva dans le noir. Elle épia les pas derrière elle. On ne les entendait plus. Ils avaient disparu dans une maison voisine.

Elle s'arrêta et regarda autour d'elle.

A ce moment, et tout aussi soudainement, au fond de la cour d'en face une autre porte, plus faiblement éclairée, s'ouvrit dans le mur épais d'obscurité et une femme en sortit, qui traversa la cour et monta les marches de la maison, un broc à la main. Saveta ébaucha un geste, elle aurait voulu l'arrêter, l'appeler à la porte pour causer avec elle, mais elle se ravisa et partit plus loin. Quelque chose lui faisait défaut qu'elle ne savait ni définir, ni trouver, une chose qui l'aurait arrachée à l'état où elle était. Elle continua à descendre le long de la route, sur la neige tassée qu'éclairaient des réverbères espacés et tout en bas, au carrefour, elle vit approcher un groupe de jeunes filles et de jeunes gens, bras-dessus bras-dessous, barrant toute la largeur du chemin et chantonnant gaiement. Elle se retira précipitamment dans l'ombre, au bord du fossé, et attendit. Leur gaîté la frappa si brutalement qu'elle lui arracha un gémissement de douleur. Frissonnant dans sa vieille vareuse (si vieille qu'elle ne tenait même plus chaud), elle s'enfonça jusqu'aux genoux dans le fossé, avec le vague désir d'y disparaître complètement. Mais c'était impossible et l'un d'eux l'aperçut. Une ombre se détacha du groupe, coiffée d'un bonnet pointu de fourrure ; cherchant à l'éviter, elle fit un faux mouvement et entra en pleine lumière.

— Eh bien, ma poulette, les jambes te manquent? Tu as dû boire un coup de trop, s'écria le vaurien et s'élançant, il la prit dans ses bras, cherchant à l'attirer sur la route et la serrant à lui faire craquer les os.

— Va-t-en au diable ! murmura-t-elle les dents serrées.

— Heu, c'était vous? s'étrangla le freluquet — c'était un gamin, on l'aurait à peine distingué parmi des enfants — et la laissant aussitôt, il retourna à son groupe.

Ceci la mit tellement en colère qu'elle suivit le groupe, exaspérée. « J'ai bien le droit, moi aussi », se disait-elle et elle se souvint de la proposition que lui avait faite le chef d'équipe le matin même, de venir chanter dans la chorale. « Pourquoi pas? se décida-t-elle. J'avais une belle voix. Il y en a d'autres bien plus sottes qui chantent, pourquoi pas moi? »

Elle entra délibérément à leur suite au foyer culturel, mais la lumière violente de l'entrée l'étourdit et lui ôta tout son courage. Elle eut peur que les jeunes gens ne s'arrêtent, qu'ils ne regardent en arrière et resta sur place, immobile, toute honteuse. Que cherchait-elle là-bas? A quoi bon se mêler à toute cette joie qui n'était pas pour elle? Le groupe monta l'escalier et entra bruyamment, ouvrant largement les portes qui laissèrent s'échapper au dehors, en une

violente bouffée sonore, les cris métalliques des trompettes et les battements sourds de la grosse caisse. Même après qu'ils furent tous entrés et qu'ils eurent fait claquer la porte derrière eux, les sons de la fanfare continuèrent à arriver jusqu'à elle, traversant les murs et les fenêtres, et toute cette musique, ces roulements rythmés de tambour l'arrachèrent à sa place. « Rien que pour voir, se dit-elle. Je ne fais rien de mal. Tout le monde a le droit. » Et elle gravit légèrement les marches de pierre que le verglas rendait glissantes, presque sur la pointe des pieds, pour que personne à l'intérieur ne l'entende et ne vienne la voir. La musique devenait de plus en plus endiablée et plus forte, toujours plus forte à chaque marche qu'elle montait ; le tambour semblait battre sous ses tempes, personne ne pouvait l'entendre et s'approchant de la première fenêtre éclairée, elle se mit à regarder à l'intérieur.

Dans son lit, étendue sur le dos, la vieille commença à avoir chaud. Il lui semblait recevoir sur son corps des seaux de charbons ardents. Ou peut-être était-elle à l'entrée d'un fournil brûlant ; quelqu'un la poussait par les épaules, par le dos, toujours plus profondément en avant, et elle s'y opposait de toutes ses forces.

Puis, n'en pouvant plus, elle se retourna dans son lit, s'assit et regarda inquiète autour d'elle. Il faisait nuit, la lampe brûlait sous le verre enfumé et l'on entendait les chiens aboyer au dehors.

— Saveta, cria-t-elle. Es-tu sourde? Où diable t'es-tu fourrée? Puis elle comprit qu'elle était seule et se fâcha. Elle descendit de son lit comme elle se trouvait, vêtue seulement d'une chemise mince et le froid de la chambre lui fit du bien. Penchée, elle chaussa ses brodequins, puis s'habilla, prit le tisonnier derrière le poêle pour se défendre des chiens et sortit.

Elle chercha des yeux sa belle-fille mais ne la vit nulle part.

Il y avait pleine lune, la neige brillait comme au milieu du jour, les ombres des maisons et des arbres s'allongeaient dans la clarté et, chose étonnante, elle n'avait pas froid. Elle descendit dans la cour, fit quelques pas sur la neige glacée qui crissait sous ses talons, et aperçut les vêtements étendus sur la corde.

— Mon tout petit, mon chéri, murmura-t-elle tendrement, d'une voix inconnue qui semblait arrachée à la brûlure de son corps malade, et elle s'approcha des vêtements. Elle s'arrêta près du veston de Gheorghe et l'effleura légèrement de la main. Les doigts s'attardèrent sur la blanche cocarde de marié, froissée et aplatie, qui pendait là comme une clochette de givre et ce contact glacé la fit frissonner. Avec des gestes pleins d'une douceur gauche, elle prit le veston dans ses bras, comme elle aurait fait d'un enfant et colla sa joue contre lui.

— Où es-tu, mon enfant chéri, où es-tu, bégaya-t-elle faiblement, la voix étranglée par les larmes et elle se mit à se balancer de droite et de gauche, toute voûtée, le visage toujours collé au vêtement dont elle caressait les plis durcis par le froid. Une seule fois tu as mis de beaux habits et ils t'ont pris, mon petit, ils t'ont emmené. Comment faire pour te ramener maintenant? Où te chercher? J'ai couru de l'un à l'autre, j'ai demandé à tous et personne ne peut me répondre. Personne ne peut me réconforter. Qu'as-tu, mon tout petit, qui t'a fait tant de peine que tu ne veux plus rentrer, et moi qui n'ai plus le temps de t'attendre — et revenant lentement, le long de la corde, elle commença à ramasser les affaires et à les entasser sur son bras.

Rentrée dans la chambre, elle posa la pile noire sur le lit et ouvrit le couvercle du coffre. Accroupie tout auprès, elle prit les vêtements, les secoua et les plia soigneusement un par un, avec des gestes lents, presque endormis, et les rangea dans le coffre. Quand elle

eut fini, elle referma le couvercle, baissa la flamme de la lampe sans l'éteindre, laissant la chambre presque obscure et sortit. Elle referma la porte, prit le tisonnier sur la véranda, là où elle l'avait laissé, arriva au portail et se mit à descendre la route, dans la même direction que sa belle-fille.

★

En bas, au croisement des chemins, elle faillit entrer sous les roues d'un tracteur. Les phares puissants, surgissant dans les ténèbres, l'aveuglèrent, et le conducteur, presque effrayé par cette apparition jaillie devant lui sur la route, lâcha un juron et fit virer le tracteur sur la droite. La vieille leva le tisonnier pour se défendre et resta immobile au milieu de la route, le souffle coupé.

Caché dans l'obscurité, le veilleur de nuit avait tout vu. C'était un petit être malingre, enveloppé d'un manteau en peau de mouton descendant jusqu'aux chevilles et coiffé d'un bonnet de fourrure pointu qui le faisait vaguement ressembler à une cloche. Frappant le sol de son immense bâton noueux, il vint à la lumière et s'approcha de la vieille.

★

— Alors c'était vous, *liţa* * Maria? s'étonna-t-il. Vous en avez eu une frayeur, pas vrai? Quand on n'est pas habitué aux machines, c'est comme ça !

Encore étranglée par l'émotion, la vieille lui jeta un regard qui semblait venir de l'autre monde. Un peu plus jeune qu'elle, mais pas de beaucoup, et possesseur d'un visage tout aussi pointu, tout aussi sec et tout aussi ridé, le gardien, las d'errer de ci de là en silence, s'arc-bouta solidement sur son gourdin, à la manière des pâtres, et tel un jars, allongeant son cou hors du col fourré de son manteau, promena son regard d'abord sur elle, puis le long de la rue, sur les fenêtres éclairées des maisons, monologuant:

— Les gens ne dorment plus, voilà ce que c'est ! Ils ne dorment plus ! Regardez le village ! Toutes les fenêtres sont éclairées ! Où a-t-on jamais vu une chose pareille? Avant, les gens se couchaient à l'heure où s'endorment les poules. Si la lampe restait allumée dans trois maisons, on savait pourquoi: il y en avait un qui battait sa femme, un autre qui était en train de mourir, et dans la dernière on fêtait un baptême. Voilà. Il hocha la tête avec mépris, et simplifiant le problème: Maintenant, voyez vous-même combien de gens travaillent de la tête ! — Et si grand était son étonnement, qu'il semblait s'élever et grandir. — Les gens lisent, étudient, ils se creusent le cerveau pour apprendre toutes sortes de choses, ils pensent à tout au monde... Mais celui-là — il montra, du bout de son gourdin, une fenêtre éclairée — celui-là, Corabelea, il me fait enrager. Il laisse la lumière allumée pour que le monde croie qu'il lit, mais il ne lit pas du tout. Il consomme du courant pour rien.

La vieille respira profondément, en appuyant ses mains sur sa poitrine, et il lui sembla que c'était pour la première fois qu'elle le voyait vraiment. Qu'est-ce qu'il voulait, celui-là? Pourquoi la tenait-il plantée ici en pleine route? Et elle, elle restait là, comme une sotte, à écouter ses histoires. Est-ce qu'elle avait encore du temps pour ça? Et brusquement pressée, elle le contourna tranquillement et s'en alla en boitillant. A la fois perplexe et offensé, le gardien se retourna, la suivit longuement du regard et finit par conclure philosophiquement:

— Les gens ne dorment plus, c'est ça ! Ils ne dorment plus !

★

Le front collé à la vitre, Saveta regardait. Le verre tremblait légèrement, transmettant sa vibration à tout son corps, et les lumières l'étourdissaient. Elle regardait, et ce qu'elle

* Terme de déférence usité à la campagne pour s'adresser à une femme âgée

voyait l'arrachait de plus en plus à elle-même et la jetait dans un état d'esprit inconnu, plus agité et plus douloureux que ce qu'elle ressentait à la maison auprès de la vieille. Les gens s'amusaient, s'en donnaient à cœur joie. C'était une grande salle parquetée, chaude et bien illuminée. Filles et garçons avaient enlevé leurs manteaux; dans les coins, les porte-manteaux surchargés semblaient de drôles d'arbres, on aurait voulu s'en approcher, coller sa joue dessus, étendre la main et les ébranler un peu, rien que pour les voir se renverser et les remettre bien vite d'aplomb. Les musiciens jouaient dans un coin; trois trompettes, un vieux clarinettiste et un petit maigre, perché sur la grosse caisse. Il levait un peu la main, à partir du coude, tapait fort, d'un mouvement sec et puissant, et chaque fois le grondement sourd résonnait en elle et accélérait les battements de son cœur.

★

La maison de Nicolae Topor était au milieu du village. C'était le plus âgé des habitants, mais malgré sa vieillesse il venait de se construire une maison avec un toit recouvert de tuiles, un balcon à colonnes de pierre et un escalier en ciment, éclairé comme celui du foyer culturel.

La vieille laissa son tisonnier contre l'escalier et monta en soufflant, la main sur la balustrade glacée, se sentant à la fois brûler et défaillir, claquant des dents. A peine pouvait-elle se tenir debout. Elle avait envie de s'affaisser là-bas et d'y mourir. Arrivée en haut, elle s'appuya au chambranle, toute raide. Ses mains étaient si glacées qu'elle ne réussit qu'à grand'peine à courber son doigt pour frapper à la porte.

— Entrez! Entrez! dit une voix traînante et bienveillante; on aurait dit que celui à qui elle appartenait l'attendait depuis longtemps et qu'il était heureux maintenant de l'inviter à entrer. La vieille s'anima et ses mouvements s'accélérèrent. Elle entra.

Dans la salle, à travers la vitre éclairée de la chambre de gauche, elle vit le vieillard debout, penché vers une espèce d'horloge fixée au mur et y suivant quelque chose du doigt:

— Le temps change, l'entendit-elle dire. Le baromètre est à la pluie.

— Ben, tu n'as pas vu que le porc a eu toute la journée de la paille à son groin?

— Bonsoir, dit la vieille en entrant, et elle resta près de la porte.

— *Liţa* Maria! Regarde, père, qui est venu! s'étonna une jeune fille qui finissait en toute hâte de s'habiller devant la glace.

Elle s'approcha vite, s'inclina et baisa d'un côté et de l'autre la main de la vieille.

Nicolae Topor s'approcha à son tour. Bien qu'il fût beaucoup plus âgé qu'elle, il était encore droit, plein de vie, grand et maigre, le visage lisse, la moustache blanche, les cheveux séparés par une raie sur le front et des yeux pétillants sous les sourcils relevés, dont l'un, toujours plus oblique que l'autre, lui donnait l'air de s'étonner sans cesse.

— Quel souci t'amène, Maria? Assieds-toi donc, prends place, l'invita-t-il et la prenant par les épaules, il la fit asseoir sur une chaise près du poêle. Tu es toute gelée. Donne-lui donc quelque chose, donne-lui à boire, Paulina, ajouta-t-il en se retournant vers sa belle-fille, qui courut à l'armoire et revint avec un grand verre plein.

— Prenez, *liţa* Maria. Prenez, ça vous fera du bien, dit-elle respectueusement.

— Dieu te bénisse, murmura la vieille et sans même regarder le verre, elle le prit et le posa sur le rebord du poêle. Nicolae, je suis venue chercher mon fils, ajouta-t-elle très vite, en jetant au vieillard un regard désespéré.

— Et alors, c'est chez moi que tu es venue le chercher? s'étonna le vieillard et son visage s'assombrit. D'où veux-tu donc que je le sorte?

Il se pencha vers elle et lui mit la main sur l'épaule:

— Nous avons déjà parlé de ça, Maria. Fais-toi une raison. A quoi bon te tourner les sangs comme ça? Combien d'années sont passées depuis la guerre? Fais le compte toi-même. Ceux qui devaient rentrer sont rentrés.

— Lis-moi encore dans le *gramovnic* *, implora-t-elle.

Gêné, le vieillard se mit à rire, puis il attira sa chaise plus près d'elle et s'assit.

— Allons donc, Maria! Tout ça, c'est des vieilleries. Qui est-ce qui croit encore au *gramovnic?* Regarde là-bas. Tu vois ce machin-là sur le mur? C'est un baromètre. Auparavant j'avais un *gramovnic*. J'étais le seul au village à en avoir, et les gens, les pauvres, trouvaient dans ces mensonges un baume pour leurs blessures. Maintenant, j'ai acheté un baromètre. Ça oui, on peut y croire. Le *gramovnic*, je l'ai donné à mes petits-enfants, qui en arrachent les feuillets pour en faire des avions.

— Ne me dis pas de mensonges, Nicolae, supplia la vieille.

— Je ne mens pas, Maria. Je suis vieux. Plus vieux que toi. J'ai servi sous quatre rois et maintenant je suis membre du comité du district. Pense donc, je connais un peu le monde et je n'ai pas été assez sot pour passer près de tant de choses les yeux fermés. Et toi, pourquoi ne veux-tu pas comprendre? Quand une chose doit vraiment arriver, elle arrive toujours. Tu as attendu ton mari, tu es restée veuve, tu as trimé, tu as souffert... Est-ce qu'il est revenu? D'où veux-tu qu'il te revienne maintenant, ton Gheorghe? Les morts ne reviennent pas, Maria, et c'est dommage d'abîmer notre vie par des mensonges. Si quelqu'un ment, alors c'est bien toi, tu te mens à toi-même et c'est un péché. Un grand péché. Il y a longtemps que je voulais te le dire, mais je te voyais trop malheureuse. Et puis enfin toi, c'est toi, c'était ton destin, ou appelle ça comme tu voudras! Mais qu'est-ce que tu as contre ta belle-fille? Elle est jeune, elle, pourquoi ne pas la laisser vivre?

La vieille sembla se pétrifier. Butée, elle serra ses lèvres avec une sorte de haine cachée, puis, d'un effort de tout son corps malade et délabré, elle se releva et se dirigea, accablée, vers la porte.

— Maria, entendit-elle encore. C'était le vieux qui l'appelait, mais elle ne se retourna plus. Elle sortit, reprit son tisonnier et partit d'un pas embarrassé vers le portail.

★

Saveta entendit des pas qui montaient l'escalier. Elle se retourna, aperçut Paulina et se retira dans l'ombre, attendant. Dieu, comme elle montait! Elle était petite, rondelette, sa chair tremblait à chaque pas, mais elle montait comme si le monde entier lui appartenait, paraissant à la fois heureuse et fière de l'être. « Puisqu'elle est soliste, se dit Saveta. On l'attend. Elle entre ici comme dans sa propre maison. » Elle en éprouva du dépit, puis elle eut honte de sa rancœur.

Elle suivit Paulina du regard et reprit sa place à la fenêtre. Elle la vit rire à l'intérieur avec les autres jeunes filles et enlever son manteau avec des gestes rapides et aisés. Le porte-manteau contre lequel elle aurait voulu appuyer son visage oscilla, prêt à se renverser, quand Paulina lança dessus son manteau, par-dessus les autres, presque sans le regarder. Puis, comme si elle avait voulu rattraper le temps perdu par son retard — ou comme si elle avait su que Saveta était là, à la fenêtre, à la regarder et qu'elle eût voulu lui faire envie —, elle s'accrocha aux bras d'un gars et se mit à danser. Elle dansait, tournoyait, tourbillonnait, toujours plus près des épaules du jeune homme, et leur danse paraissait à Saveta vraiment éhontée, quelque chose qu'elle n'avait jamais vu. Ou bien c'était elle qui avait oublié. Elle trouvait le spectacle étrange, inconnu et d'autant plus beau,

* Livre de prédictions fondées sur l'interprétation du tonnerre et des éclairs

et cette beauté à la fois si proche et si lointaine lui déchirait le cœur. Il y avait tant de douleur pour elle dans leur joie, tant de détresse, de remords et de désespoir pour tout ce temps qu'elle avait perdu en vain, quand elle aurait pu être, elle aussi, comme tous ceux-là, que ses forces la trahirent. Elle se rejeta en arrière, prête à pleurer, et s'appuyant au mur luisant de l'escalier elle commença à descendre. Puis brusquement elle s'arrêta, ne sachant plus par où s'enfuir, toute étourdie, la tête en feu; elle jeta un seul regard devant elle, puis baissa la tête et fixa les yeux au sol.

Un homme avançait vite dans la lumière, à pas lourds, martelés, — c'était Petre — et Saveta se sentit perdue.

Elle se jeta en avant, tête baissée, comme un petit bélier, et voulut passer, mais Petre l'attrapa, la fit pivoter sur place et l'entraînant presque de force, entra avec elle au Foyer.

★

Pour ne plus rencontrer personne, la vieille revint à travers les jardins. Elle franchit péniblement la brèche de la haie, tomba dans la neige et pendant qu'elle se relevait, elle entendit, venant de la route, devant le portail, une voix impatiente:

— Allons maman, plus vite, je n'ai pas le temps.

Cette voix l'envahit, bouleversante, l'arrachant à son accablement glacé. Sa figure s'anima, ses gestes se précipitèrent et presque hors d'haleine, pleine d'une hâte folle, elle ne contourna plus les eaux noires de la mare qui s'étendait derrière la maison et entra droit dedans:

— Voilà, voilà, mon petit. Je viens tout de suite. Je viens, murmura-t-elle comme en délire, en se dirigeant bouleversée vers le portail.

Sur la route, descendant la colline, une file de camions dévalaient à intervalles égaux, zébrant de leurs phares l'obscurité de la nuit, le portail, la silhouette d'un militaire arrêté au milieu de la route et les eaux d'un noir de goudron qui l'entouraient et semblaient, sous cette lumière, plus noires encore.

L'eau était froide, terriblement froide et sombre, balayée sans cesse par l'éclat des phares et elle regardait droit devant elle, aveuglée, brandissant le tisonnier au-dessus de sa tête; elle avançait de plus en plus vite, s'enfonçant jusqu'aux genoux, jusqu'à la taille.

— Mon chéri, mon tout petit, je savais bien que tu reviendrais... Entre dans la cour. Entre plus vite. Tu dois avoir faim. Viens dans la maison, que je te donne à manger.

Elle ressortit de l'autre côté, dans le gel mordant qui glaça ses vêtements sur sa peau, et rassemblant ses dernières forces, aveuglée par un nouveau jet de lumière, elle se dirigea à travers la neige vers le portail, désespérée de ne pas obtenir de réponse. Il semblait ne même pas l'entendre, et de plus en plus sa voix faiblissait, les camions vrombissaient en passant près de lui à toute vitesse, tantôt l'arrachant à l'obscurité, tantôt l'y rejetant, et il restait là le dos tourné, sans même se retourner vers elle. Puis, dans la nuit, à travers la lumière blafarde qui se ralluma, elle vit quelqu'un courir — une vieille femme qu'elle ne reconnut même pas — et le soldat se retourna vivement et saisit à deux mains le sac qu'on lui tendait.

Alors elle s'arrêta, figée, sentant le ciel s'effondrer au-dessus d'elle, l'obscurité lourde et aveugle l'écraser contre terre et la terre chanceler.

Elle s'appuya sur le tisonnier pour ne pas tomber, puis se retourna, toute raide, les mouvements brisés, et entra dans la maison.

La porte resta ouverte derrière elle; elle se traîna jusqu'au lit et s'écroula dessus.

Une douleur sourde écrasa sa poitrine, si terrible qu'elle en gémit, et inondée de larmes brûlantes qu'elle ne sentait même plus couler sur son visage, elle commença à chanter doucement, de sa voix tendre d'autrefois, sa voix de jeune mère:

Dors, dors, mon petit,
dors, le chat s'endort aussi,
maman n'aura plus de souci...

Elle chantait de plus en plus difficilement, la voix éteinte, le souffle haletant:

Dors, dors, mon ange blanc,
mon lapin, mon doux enfant...

et soudain elle s'arrêta.

★

Tout s'était passé si vite, d'une manière si étrange et inattendue que tout d'abord elle crut voler. Puis elle retomba, chancela quand ses bottes touchèrent le parquet, et cette courte glissade lui donna de nouveau l'impression de planer. Elle sentait tous les yeux braqués sur elle et n'osait pas relever son visage. Elle savait Petre près d'elle, elle sentait encore la trace de son bras qui avait enserré quelques instants sa taille, et sous la lumière chaude, étourdissante, ses joues commencèrent à brûler. Puis la chaleur l'étouffa. Sans savoir ce qu'elle faisait, elle se prit à enlever sa vareuse, qu'elle accrocha au premier porte-manteau. Après quoi elle se sentit plus légère. Toute cette musique et cette gaîté ne lui parurent plus si lointaines, ni si étrangères. Tout ce qu'elle désirait, c'était que l'on ne remarque pas sa présence, et ni sa présence à lui auprès d'elle. Mais c'est justement alors qu'il s'approcha davantage, la prit par la taille et l'attira au milieu des autres, et docilement, malgré une lourde anxiété qui lui nouait la gorge, elle se laissa faire, se disant qu'en résistant, elle se rendrait ridicule. « Moi, je ne songe à rien. Qu'il me laisse tranquille », se dit-elle, et la justification vint aussitôt: « Je ne peux pourtant pas me mesurer avec lui. Il me briserait le bras ». Et elle s'arrêta, découvrant tout à coup au milieu des couples qui tourbillonnaient, des yeux fureteurs, des regards étonnés, et tout près d'elle, si près qu'elle se mit en colère, le rire de Paulina.

— Allons, viens, dansons nous aussi! murmura Petre, la prenant par les épaules et la secouant, pour la sortir de sa torpeur.

« Eh bien, puisque c'est ainsi, vous allez voir », décida-t-elle furieuse et elle frappa des pieds sur place, comme elle faisait chaque matin pour habituer ses pieds aux bottes lourdes et raidies. « Qu'est-ce que ça fait, que je ne sache pas danser? Ça me regarde! Il n'y a que vous qui en ayez le droit? Je vais danser sans savoir, voilà. »

Elle trébucha, puis se laissa guider toute molle, rouge de honte, d'impuissance et de rage contre elle-même. « Si je n'avais pas attendu, si seulement je n'avais pas tant attendu, je n'aurais pas oublié. J'aurais vécu parmi vous, comme vous, oh, mon Dieu! » et elle s'accrocha à lui convulsivement, remuant les pieds, se trémoussant de tout son corps et elle découvrit brusquement, avec une joie effrayée, qu'elle pouvait pirouetter sur ses talons. Qu'elle était encore agile, que ses jambes lui obéissaient et que son corps se dérouillait, s'arrachait à la lourdeur et à l'ankylose. Elle se mit à danser vivement, les oreilles bourdonnantes du cri des trompettes et des coups rythmés du tambour. Les dents serrées, la tête rejetée en arrière, elle ferma les yeux et se laissa entraîner, tournoyant, écrasée entre les autres corps, puis elle les rouvrit et regarda autour d'elle sans rien distinguer, envahie par l'ivresse de la danse qui montait à présent en elle, comme une flamme dévastatrice. « Mais oui, je

peux danser », se répétait-elle et les années perdues, ses terreurs, son attente s'effaçaient. Tout s'éloignait, puis se rapprochait jusqu'à l'étourdir et se dispersait à nouveau, en un balancement toujours plus rapide, par grandes ondes tourbillonnantes. Puis les cercles s'éclaircirent, les couples s'éloignèrent. Est-ce qu'ils dansaient encore ou non? Elle ne voyait plus rien et brusquement se retrouva seule. Petre se tenait à l'écart et la regardait. Tous la regardaient. Les musiciens s'étaient rapprochés et ne jouaient plus que pour elle. Pour elle! Elle dansait et n'avait plus peur ni honte. Vite! Plus vite encore, de plus en plus vite! Que tous la regardent. Petre aussi. Une fois encore et encore une fois, sans la moindre honte. Je peux. Je n'ai pas oublié. Regardez! Je vis! Le monde tourne et la terre tourne et les lampes aussi et c'est moi qui vais tout arrêter. Je peux faire ça, regardez-moi! »

Et d'un mouvement foudroyant, comme si elle avait failli tomber, elle s'arrêta, attendit un instant pour reprendre ses esprits, puis s'enfuit, épouvantée, vers la porte.

★

Saveta courut jusqu'à la maison, trouva sa belle-mère morte et d'un pas incertain ressortit aussitôt, s'appuyant aux murs. Elle se traîna jusqu'au coin de la maison vers la rue, et dans le calme glacé de l'aube sanglota bruyamment, longtemps, d'une voix qui réveilla tout le village.

Les voisines accoururent aussitôt, l'emmenèrent et la conduisirent dans la maison, la consolant sans cesse et semblant presque la gronder:

— Tais-toi donc, Saveta. Fais-toi une raison.

— Nous devons tous mourir...

— Personne ne sait son heure...

— Rends grâce à Dieu qu'elle ait eu une mort légère.

— Au moins as-tu allumé un cierge auprès d'elle? Ah, mon Dieu! s'effraya une vieille, elle est morte sans cierge.

Elles quittèrent Saveta adossée au mur et se pressèrent toutes autour de la morte, tirant du coffre les vêtements noirs, préparèrent le bain et les cierges, s'affairèrent dans la maison, passant et repassant devant elle, et Saveta les laissa faire, les regardant, hébétée, jusqu'à ce qu'elle glissât, râclant le mur de son épaule et s'endormit la tête sur la banquette.

★

Quand elle se réveilla, la maison était pleine de monde. Il flottait une odeur douceâtre d'encens, de cierges brûlés, de manteaux en peau de mouton qui se dégèlent. L'air était lourd et brumeux. De petits nuages de fumée s'élevaient des cierges dressés au chevet de la morte et se dispersaient dans la chambre, s'étirant le long du plafond, mêlés à la fumée épaisse des cigarettes que les hommes fumaient en silence, adossés au poêle et aux vantaux à demi pourris de la porte. La morte était étendue sur la table, dans un cercueil sombre, vêtue de noir, la tête enveloppée de son châle, les mains jaunes jointes sur la poitrine et le visage jaune aussi, vidé de sang, cireux. Cinq ou six vieilles femmes en deuil, aux visages tout aussi pétrifiés que le sien, restaient immobiles près du cercueil. A peine de temps à autre l'une ou l'autre levait-elle la main pour redresser les cierges ou nettoyer les mèches fumantes. L'une d'elles pleurait, étouffant ses sanglots dans le châle noir qu'elle collait, tout humide de larmes, sur son visage, puis se penchant, râclait avec l'ongle les gouttes de cire qui se durcissaient sur les mains mortes. Les autres parlaient à voix basse, presque tranquillement; un homme cracha, expulsant le mégot qui lui brûlait les lèvres, l'écrasa sous sa semelle et dit d'une voix forte, enrouée:

— J'ai demandé ce matin, dès que j'ai appris la nouvelle, une paire de bœufs au président de la ferme et il a dit qu'il nous les donnerait.

— Petre, le chauffeur, disait qu'il la mènerait en camion, dit quelqu'un.

— C'est impossible, dit une voix sèche et en se retournant, Saveta vit son chef d'équipe, près de son mari qui se taisait, tête baissée.

— C'est une vieille femme, dit le trayeur, il faut l'enterrer selon la coutume.

— Bien sûr ! Ça ne se discute pas ! approuvèrent plusieurs voix ensemble.

Une des vieilles se leva et sortit. La porte resta ouverte derrière elle, l'air s'emplissant brusquement d'une fumée épaisse et bleuâtre. A travers cette fumée, tête nue, heurtant contre le seuil sa jambe de bois et martelant bruyamment le plancher, un homme entra, encore jeune, le visage congestionné, vêtu d'un imperméable doublé de fourrure.

Il s'arrêta devant la morte, se pencha et baisa la croix. Puis, se relevant, il laissa tomber une poignée de sous sur la poitrine de la morte, les écouta tinter et la contempla un instant avec un soupir. Après quoi, il se retira en boitant du côté des hommes. Lentement, presque solennellement il leur serra la main à tous et quand il eut fini, il se fit place parmi eux, repoussant vers la porte celui du bord et dit d'une voix claire, presque amusée:

— Alors quoi, les gars, on est tous là? Nous voilà tous rassemblés !

— Il n'y a qu'Ilie et Cioată qui sont du 16e chasseurs, dit le trayeur, montrant deux d'entre eux du menton.

— Et Petre qui est dehors, dit un autre. Il était aux motorisés, lui.

— Il est plus jeune aussi, précisa le boiteux. Autre contingent. Il n'a fait la guerre que sur le front d'Ouest.

— Mais non, mais non, il a fait aussi la retraite du Kouban, intervint celui qui était près de la porte.

— Non, c'était déjà fini alors, repartit le boiteux.

Saveta renonça à les regarder. Ces hommes-là, les camarades de Gheorghe, en savaient sur lui bien plus qu'elle. Ils avaient vécu plus de temps ensemble, s'étaient connus plus longtemps et mieux.

— Ioane, toi tu as été avec Gheorghe à Burdujeni.

— Sûr que j'y ai été. Trois mois et deux jours. On gardait les trains et on était mangé par les poux.

— C'était tout de même mieux que sur le front. J'étais en première ligne alors, moi.

— Pauvre Gheorghe, il disait qu'il voulait passer du côté des Russes...

— P't'être bien qu'il l'a fait !

— S'il l'avait fait, il serait revenu. Est-ce que je ne suis pas revenu, moi?

— Il aurait été là pour enterrer sa mère.

— Maintenant, c'est nous qui allons l'enterrer.

— C'est ça la vie. S'il nous voyait tous ici, il serait bien content. Il aurait au moins cette joie.

Long silence, puis, de nouveau, la voix du boiteux:

— Quand nous sommes revenus des montagnes de Tatra, à la fin de la guerre... vous vous souvenez, c'était terrible, hein? La vieille qui venait demander à chacun des nouvelles de Gheorghe... Qu'est-ce qu'on pouvait lui dire? Qu'il était porté disparu? On se sentait glacé rien qu'à la regarder... On aurait pu l'avoir vu mourir dans la même tranchée que nous, en voyant la tête qu'elle avait, on n'aurait pas eu le courage de le lui dire...

— Il aurait fallu le lui dire pourtant, dit quelqu'un.

— Lui dire quoi? Personne ne savait rien de précis, intervint un autre.

— Idiot ! apostropha le boiteux, même si on avait su, qui aurait eu le cœur assez dur pour ça?

« Oui, c'est comme ça », se dit Saveta et elle les regarda longuement tour à tour, comprenant leur rôle pour la première fois, avec un frisson d'épouvante. « Menteurs ! eut-elle envie de leur crier. Pour votre tranquillité et pour la sienne, vous avez abîmé ma vie à moi. Et je ne peux même pas vous accuser d'avoir été méchants. Vous l'avez fait par bonté ».

— Je ne sais pas comment faire pour bien dire... on ne dit pas de mal des morts... mais tout de même, il y avait quelque chose qui clochait dans leur vie...

Brutalement frappée par les mots du boiteux, Saveta serra sa tête dans ses mains, se retenant pour ne pas crier.

« J'étais fraîche comme une fleur en entrant dans leur maison, et voilà ce que je suis devenue ! pensait-elle. Quand je m'habillais un peu mieux elle me regardait de travers, quand je souriais — pourquoi souris-tu? Quand je riais — qu'est-ce que tu as à rire comme ça? Si je sortais rien que jusqu'au portail, elle me forçait à rentrer dans la maison. Dans la maison, toujours dans la maison, c'est pour ça que je suis devenue une sauvage, et pire que ça encore ! »

— Tu n'as pas tout à fait raison, toi non plus, entendit-elle. C'était la voix du trayeur qui semblait s'adresser à elle-même, et elle fut de nouveau attentive à leurs paroles.

— C'est vrai, tout allait de travers, pour nous aussi, répliqua tristement le boiteux. La guerre, la maison, de quoi manger, toute notre vie...au diable ! Nos femmes, nos enfants... Nous nous sommes desséchés comme le blé par grande chaleur, nous avons poussé de travers, tout tordus et noueux, et ça se voit sur nous encore aujourd'hui...

« Quand j'allais au travail, elle me disait que c'était pour m'amuser, pour me faire remarquer par les garçons, et l'automne, quand je rentrais avec le camion chargé dans la cour, et que je remplissais la grange de sacs, elle fermait les yeux et ne disait mot... »

— C'est un point de vue, ça aussi, y a pas à dire, mais vois-tu, les hommes ils doivent chercher maintenant à sortir de leur solitude... C'est seulement ensemble qu'ils valent vraiment quelque chose... »

— Allons, taisez-vous, les gars ! On discutera de ça une autre fois...

— Ecoutez...

On entendait au dehors des coups sourds frappés avec la hache.

Un silence si douloureux s'abattit tout d'un coup sur la maison, qu'elle n'y tint plus. Elle se leva, hésitante, se fraya un chemin parmi les gens, sortit sur le seuil et vit, près du four à pain, un homme qui taillait une croix sur le billot. Il lui tournait le dos, il avait les épaules larges, la nuque cramoisie, il ressemblait...

— Gheorghe ! cria-t-elle, bouleversée.

L'homme tressaillit, posa sa hache et se retourna tranquillement. Un éclair fugitif traversa son visage et il dit, avec un sourire qui sembla à Saveta insolent et moqueur:

— Je suis Petre, Saveta. Comment? Tu ne me reconnais plus?

★

L'église était assez loin du village, à deux kilomètres du pré communal, près de l'étang de Şendriceni et à cause de cela le prêtre vint plus tôt, afin d'avoir le temps de tout finir avant le coucher du soleil. La journée d'hiver s'écoulait vite, et comme la vieille avait été l'une des dernières paroissiennes à garder sa foi et à venir presque chaque dimanche à l'église, le prêtre voulait lui faire un bel enterrement, avec vingt-quatre chants funèbres et un discours au cimetière. Il ne faisait pas froid, et il avait fait dire à Saveta, par le sacristain, de demander à la ferme collective un traîneau à deux chevaux pour lui. Il était trop vieux pour aller si loin à pied dans la neige, presque aussi vieux que la morte. Quand il vit de loin le traîneau léger du président qui l'attendait devant le portail et les gens amassés dans la cour, sa bonne humeur s'accentua. Se mêlant à la foule, il se fraya un chemin en trottinant jusqu'à l'entrée

et chuchota au chantre qui, déjà là depuis longtemps, venait à sa rencontre, sa serviette sous le bras:

— Allons, faisons vite, Ciomîrtan, il faut rentrer avant la tombée de la nuit.

— Ils n'ont pas préparé la morte, expliqua le chantre avec indifférence.

— Ils en avaient pourtant le temps, qu'ont-ils fait jusqu'à présent, protesta le prêtre. Je veux que ce soit un bel enterrement. C'était peut-être la dernière de mes paroissiennes qui ne se soit jamais éloignée, durant sa vie, des piliers de l'église.

— Elle était piquée, dit le chantre.

— Non, elle ne l'était pas. Trop malheureuse seulement et l'église lui offrait un rayon de consolation et d'espoir.

— Sa belle-fille aussi est malheureuse ! Vous croyez qu'elle viendra à l'église, celle-là?

— C'est une autre génération, Ciomîrtan. Autre mentalité, autre éducation, dit le pope en s'approchant plus près, puis il ajouta, menaçant et tout bas, pour qu'on ne l'entende pas: Quant à toi, je te l'ai déjà dit: si je te trouve encore de ces idées-là, je saisirai le Conseil de la paroisse.

Fâché, hérissant ses sourcils, le pope entra dans la maison.

Les gens lui firent place en silence. Quelques femmes se précipitèrent pour lui baiser la main. Les vieilles qui s'affairaient autour du cercueil, arrangeant les plis du linceul et tressant de petites couronnes de basilic desséché se rangèrent de côté. Le pope s'arrêta devant les cierges, jeta sur le visage de cire un regard froid et professionnel et, revêtant l'étole, commença le service religieux à voix basse, comme s'il ne s'était adressé qu'à la morte. Les vieilles écoutèrent pendant quelques instants, les yeux fermés, silencieuses et immobiles comme la défunte, puis la plus âgée rouvrit les yeux à l'improviste, poussa du coude sa voisine et toutes se retirèrent sans bruit vers le mur et se mirent à préparer le lit. Elles le revêtirent de draps frais, étendirent dessus la courte-pointe sous laquelle la vieille était morte, entassèrent deux oreillers à la tête du lit et quand elles eurent fini, l'une d'elles se pencha au pied du lit où Saveta se tenait affalée, la tête sur le cercueil, et lui demanda à haute voix, une voix qui couvrit les prières du prêtre:

— Tu le donnes?

Saveta leva un visage stupéfait et lointain, regardant d'un air absent le cercueil et les gens qui se tenaient tout autour.

La vieille répéta:

— Tu le donnes? Nous l'avons préparé pour faire passer à ta mère le seuil de l'autre monde, tu le donnes? et elle montra le lit, d'un geste du menton.

— Est-ce que je sais? Faites ce que vous voulez, dit-elle en acquiesçant de la tête, et comme en rêve elle glissa de nouveau vers le bord du cercueil, le front plongé dans ses mains.

— Allez, bonnes gens, dit la vieille, faisant signe aux gens qui se tenaient à l'entrée.

« Tu t'en vas. Va-t-en ! cria Saveta en pensée à la morte. Je ne verserai pas une larme ! »

Le trayeur, le boiteux et deux autres se précipitèrent pour soulever le cercueil. Ils le posèrent sur le lit et prenant chacun le lit par un coin, ils se dirigèrent vers la porte, accompagnés par les prières traînantes du pope et du chantre.

« Quand quelqu'un me disait que j'étais jolie, j'étais épouvantée à l'idée que ça pouvait être vrai. Si on me disait que j'étais laide, j'en étais toute honteuse ».

Levant son visage, elle regarda autour d'elle, consternée.

« Je ne sais même pas comment je suis pour de vrai ».

Les vieilles se pressèrent autour d'elle, la prirent par les bras et l'entraînèrent au dehors, la tenant bien serrée entre elles.

« Qu'est-ce que ça me fait, à moi, qu'elle soit morte? Pourquoi pleurer? Est-ce qu'elle s'inquiétait de moi, elle? » se dit Saveta en s'abandonnant docilement aux mains des vieilles femmes, le regard soumis, comme dans un jeu dont elle connaissait les règles.

— Ah, mon Dieu, la serviette brodée, se souvint une des vieilles. Nous n'avons pas étendu la serviette sous les icônes.

Et elle rentra vite dans la maison.

— Quelle serviette? Pourquoi faire? demanda Saveta.

— Tu ne sais pas que l'âme de la morte ne quitte pas la maison pendant trois jours? expliqua quelqu'un. Il faut que la serviette soit là, préparée pour la recevoir.

« Elle reviendra mille ans de suite pour voir si Gheorghe n'est pas rentré. Elle est capable de ressortir de la tombe, celle-là, pour l'attendre ! »

Et soudain elle se sentit incroyablement triste.

« Mais était-elle vraiment si méchante? se demanda-t-elle frissonnante et elle se répondit simplement: Non. Certainement non. Je ne pense qu'à moi, c'est à cause de ça que je ne vois que ses défauts. C'est la vie qui a été mauvaise avec nous. Elle nous a condamnées à nous déchirer l'une l'autre ».

Le prêtre s'était arrêté dans la cour enneigée, noircie par la foule et comme quelques femmes avaient commencé à se lamenter, il força sa voix et se mit à lire très fort et le plus haut qu'il put le premier texte de l'évangile. Les hommes qui étaient plus près se découvrirent, ceux du fond cessèrent de parler. Les lamentations s'arrêtèrent à leur tour, noyées dans des soupirs et des sanglots étouffés, et les vieilles qui entouraient Saveta se mirent à genoux dans la neige, les mains pieusement croisées, le front baissé.

« Elle avait ses défauts, mais tout de même, c'était pour moi comme une mère. «C'est un péché » se dit-elle et elle resta debout, toute droite, les lèvres serrées, les yeux vides de larmes, brillants d'énervement, s'étonnant que tant de monde puisse tenir dans leur petite cour.

« Si elle voyait ça, elle s'en réjouirait, la pauvre. Même au mariage il n'y en a pas eu autant. Quand était-ce? Alors aussi il y avait des grelots. Donc c'était l'hiver. Non. Ce n'était pas l'hiver. J'ai oublié. Ecoute, maman, les grelots qui tintent. Appelle Gheorghe ! On doit partir à l'église, le parrain et la marraine sont là ! Quel parrain? s'effraya-t-elle. Je suis folle ».

Et pour se calmer elle regarda, hébétée, la cour et les gens. Le portail était ouvert, la neige tassée par les pas. Çà et là, elle distinguait dans la foule un visage connu, un chef de brigade, un chef d'équipe, le calculateur — dont elle se souvint qu'il était une sorte de neveu de sa belle-mère —, quelques filles qui travaillaient à la serre, son chef d'équipe parmi elles, et, abaissant son regard, elle vit le lit avec le cercueil par-dessus et le châle qui enveloppait la tête de la morte. Les quatre hommes — deux de chaque côté — tenaient leurs bonnets de fourrure dans leurs mains et leurs têtes étaient si fortement penchées qu'on n'en voyait plus que la nuque, rouge de froid ou peut-être de chaud, car ils avaient dû s'échauffer en soulevant le lit. S'étonnant à nouveau de sa découverte, elle vit qu'un seul d'entre eux avait une casquette: c'était Petre, le chauffeur. Et comme ils restaient ainsi tous quatre, immobiles, tête baissée, près du cercueil, ils paraissaient plus grands que nature et le prêtre, vieux et ratatiné, avec sa barbe blanche, avait l'air d'un drôle de nain ou de Dieu même descendu parmi eux, un bon Dieu très doux, au visage cabossé, à la barbe blanche et au dos courbé de vieillesse.

— Maintenant, à jamais et en toute éternité, amen — conclut-il et les quatre hommes se couvrirent, prirent le cercueil par ses quatre coins, le hissèrent sur leurs épaules et se dirigèrent vers le portail, abandonnant le lit sur place.

— Gardez-le pour vous, tante Aglaé — dit Saveta, arrêtant son regard sur l'une des vieilles. Celle-ci se précipita et lui prit la main, reconnaissante, presque en pleurant.

— Dieu te bénisse, ma chère petite, Dieu veuille que *liţa* Maria soit heureuse en l'autre monde et que tu aies le bonheur et la santé ici-bas.

« Ici-bas ! Quel bonheur? » se demandait-elle en se dirigeant vers le portail, derrière les quatre hommes, entre les vieilles qui continuaient à la soutenir par les bras. Elle marchait lentement, les mouvements raides, le visage froidement pétrifié, regardant éperdument la casquette inclinée sur la nuque du chauffeur, ses larges mains soutenant le cercueil, son cou long et vigoureux collé au bois noir.

« L'insolent ! Comme il fait semblant ! pensa-t-elle. Tous font semblant ! Ils ne sont pas venus pour elle, mais pour moi ».

— La pauvre ! entendit-elle chuchoter derrière elle. Comme elle l'aimait ! Elle ne peut même pas pleurer.

Le pope commença à lire sur la route, devant le portail.

Les vieilles s'agenouillèrent de nouveau et soudain elle se revit, accrochée au cou de Gheorghe.

Tout le village résonnait de lamentations, les charrettes s'écoulaient sur la route, vers la vallée, elles passaient devant la maison en grinçant, s'arrêtaient en un pitoyable convoi devant la mairie et pendant ce temps elle se serrait défaillante contre Gheorghe, s'accrochant à son cou, l'entraînant à nouveau dans la cour et l'empêchant de partir.

«A qui me laisses-tu, Gheorghe? Où vas-tu? A qui me laisses-tu?» murmurait-elle étouffée par des sanglots qui faisaient trembler tout son corps et elle s'agrippait à son cou, épouvantée par l'idée que si elle le lâchait, s'il lui échappait et franchissait le portail, elle ne le reverrait jamais.

...« Gheorghe, je ne veux pas que tu partes, Gheorghe » — et lui se détachait d'elle, les mâchoires serrées. Tremblant fiévreusement et l'écartant sans pitié, il se précipita vers sa mère. Elle le revoyait maintenant, plus vivant, aurait-on dit, qu'elle ne l'avait vu alors. Sa mère le baisait au front, puis il se mettait à monter la colline, parmi les charrettes, au bord de la route, sac au dos...

« Pourquoi? Pourquoi est-ce que tout ça est arrivé? » se demanda-t-elle prise d'une fureur frénétique et s'arrachant aux bras des vieilles, elle courut vers la maison.

— Attendez ! Arrêtez ! cria-t-elle.

Elle rentra en courant dans la maison, trébucha sur le seuil, renversa presque la vieille femme qui était restée pour balayer, évitant son regard, et alla droit au coffre. Elle l'ouvrit et commença à en tirer les vêtements: les chemises qui étaient restées de Gheorghe et qui l'attendaient là, propres et repassées... un vieux manteau, un mantelet brodé qu'il avait porté enfant, des pantalons déchirés, laissant voir les genoux... Elle ne voulait plus les voir ! Que tout ça disparaisse ! Que tout s'efface ! Elle aperçut dans un coin les bottes qu'elle avait portées et, les prenant dans ses bras, sortit au dehors.

Elle se faufila à travers la foule jusqu'au portail, sur la route, s'arrêta près du traîneau qui attendait là, avec le cercueil et tendit les bottes au boiteux qui avait gardé les trains dans la gare de Bucecea.

— C'étaient les bottes de Gheorghe, dit-elle et l'homme les prit sans comprendre, les regardant avec une sorte de dépit, comme s'il avait voulu dire: « Que diable veux-tu que je fasse de ces vieilleries? » Puis il se rappela la coutume et dit:

— Dieu te bénisse !

— Portez-les avec plaisir !

— Comment veux-tu que je les porte, Saveta, murmura l'homme, gêné, en regardant sa jambe de bois. Nous aussi nous sommes venus enterrer nos souvenirs, Saveta, oublier, nous aussi...

CHAPITRE III

Elle avait la même expression absente, pétrifiée, quand elle revint du cimetière, à la nuit tombante. Elle entra dans la cour, avec les quelques personnes qui la suivaient encore et s'arrêta sur le seuil de la maison. Ce qui la frappa, ce fut la froide nudité des murs. Il n'y avait plus rien dans la maison, sauf le miroir voilé de noir dans un coin, les icônes, la serviette blanche, brodée, au-dessous, les traces de clous aux parois, et ce dénûment donnant à la pièce un air étrange, inconnu, la faisait paraître plus grande.

A la place du lit, il y avait la table sur laquelle avait été posé le cercueil. Couverte maintenant d'un drap et d'assiettes, de verres, de fourchettes et de cuillers, elle attendait les hôtes pour le repas funéraire.

Celles des vieilles femmes qui étaient restées à la maison pour tout préparer sortirent gaiement à leur rencontre, avec des mouvements presque juvéniles. Elles firent entrer Saveta et l'assirent à table, prenant soin aussi des autres, alertes et vives, rivalisant presque d'agilité.

— Tu es contente? Nous avons préparé tout ce qu'il faut, ne t'inquiète de rien, lui souffla sa tante Aglaé, s'asseyant à côté d'elle.

Les autres s'assirent aussi en silence, au petit bonheur, frottant leurs mains glacées et, au bout de la table, le chantre remplit le premier son verre, le fit miroiter un instant à la lumière de la lampe et versa une goutte sous la table:

— Pour l'âme de la défunte, murmura-t-il en hâte, et il porta le verre à ses lèvres.

— Que la terre lui soit légère, dirent plusieurs voix à la fois, dans un murmure indistinct et les petits verres disparurent dans les grosses mains rouges de froid.

— Allons Saveta, goûte donc, toi aussi! l'invita sa voisine et Saveta prit le verre en silence, y trempa ses lèvres et fit la grimace, comme si elle eût frissonné de froid.

— Qu'est-ce que tu as? dit quelqu'un en riant — le trayeur ou le boiteux — c'est fort, hein?

— Ça, c'est notre eau-de-vie de marc, expliqua un autre, faite avec les grappes qu'on a laissé macérer, — et comme pour vérifier cette explication, les autres se versèrent encore une rasade.

Ils se mirent à manger et mangèrent en silence jusqu'à ce que le premier élan de la faim se calmât. On parlait peu, avec de grandes pauses, et seulement quand on s'arrêtait de mastiquer. Assoiffés par la graisse des mets, les convives se versaient de temps en temps un petit verre et les phrases qu'ils échangeaient étaient des appréciations sur ce qu'ils buvaient ou les plats qui étaient là. S'encourageant de la sorte, ils aiguisaient de plus en plus leur appétit et leur soif.

— Elle aimait beaucoup cette eau-de-vie, *liţa* Maria, dit Petre, le chauffeur, et il s'arrêta de manger, les yeux fixés sur Saveta, par-dessus la table. La vieille avait un ulcère à l'estomac et le traitait à l'eau-de-vie. Si elle n'était pas morte, elle aurait été guérie cet hiver, ajouta-t-il et quelques-uns se mirent à rire.

— Ne plaisantez pas sur ce sujet, protesta le chantre et, levant son verre, il le porta à ses lèvres avec tant d'humilité pieuse qu'on aurait dit qu'il communiait.

— C'est juste, conclut le chauffeur avec une gravité feinte et, faisant de l'œil à Savetá, il vida son verre et le remit bruyamment sur la table.

« L'insolent, pensa-t-elle en se mordant les lèvres. Il se croit au cabaret ! »

Elle rencontra son regard et baissa le sien, blessée.

Elle regarda ses mains sur la table, près de l'assiette pleine, l'une ouverte, le pouce touchant l'assiette, l'autre hésitante, la fourchette serrée entre les doigts et le premier mouvement qu'il fit pour piquer sa fourchette dans un morceau et la porter tranquillement à sa

bouche la calma. Il lui semblait y retrouver cette joie fraîche et simple qu'elle avait éprouvée la veille au matin, quand ils s'étaient battus dans la neige.

— Mange, Saveta, ne pense plus autant, chuchota tante Aglaé et Saveta, continuant à regarder ces grandes mains osseuses, aux doigts noueux, qui sous ses yeux rompaient le pain, le portaient à la bouche et rassemblaient le hachis de viande avec la fourchette, sentit s'éveiller en elle un appétit formidable, une faim comme elle n'en avait encore jamais eu.

Elle se pencha et commença à manger. Elle mangeait et regardait, ne se lassait pas de regarder ses mains à lui et soudain ces mains s'arrêtèrent, poussèrent l'assiette vide de côté, puis restèrent tranquilles, refermées sur le bord de la table et Saveta sut qu'il s'était renversé en arrière, s'appuyant au mur et qu'il la regardait.

« Mon Dieu, pourvu que les gens ne remarquent pas qu'il me regarde », se dit-elle, sentant une sueur chaude l'envahir. Elle mangeait lentement maintenant, inquiète, contrôlant ses propres mouvements et soudain elle n'y tint plus et leva les yeux. Elle rencontra les siens et y découvrit des éclairs étranges qui l'effrayèrent et la firent regarder tout autour pour voir si quelqu'un les observait. Mais personne ne faisait attention à eux. Les gens causaient tranquillement, rassasiés et un peu grisés, et tout en parlant ils remplissaient et vidaient tour à tour leurs petits verres d'eau-de-vie, pour mieux s'étourdir. Impressionnés par la mort, ils cherchaient à la chasser en buvant. Les vieilles elles-mêmes portaient maintenant plus souvent leurs verres à la bouche et devenaient de plus en plus loquaces.

— Vraiment, c'est un miracle, un vrai miracle, de voir tous les malheurs qu'un être peut endurer, disait l'une.

— Quand son mari est mort, pendant l'autre guerre, commença à raconter tante Aglaé, et Saveta dressa l'oreille, quand il est mort du typhus, à l'hôpital de Nicşăni, Maria est allée le chercher — soixante kilomètres à pied... Elle ne l'a plus trouvé vivant et n'a même pas pu le reconnaître, parmi tous les morts qui remplissaient la cour de l'hôpital. J'ai cru qu'elle n'en reviendrait jamais. Elle a passé une demi-journée à chercher parmi les corps pour retrouver son homme. J'ai cru qu'elle deviendrait folle ou qu'elle allait mourir. Et voilà qu'elle a assez vécu pour attendre son fils disparu pendant la seconde guerre, et qu'elle a trouvé en elle assez de force pour faire attendre aussi sa belle-fille !

— Ça, ça n'était pas bien, dit un homme. On ne peut pas forcer quelqu'un à rester attaché toute sa vie au souvenir d'un mort. Ce n'est pas juste.

— Ça a toujours été le sort de la femme, d'attendre, soupira Aglaé. J'ai bien attendu mon homme pendant des semaines, moi. Quand il entrait en chaleur, Dieu me pardonne, il faisait des lieues et des lieues par tous les villages pour courir après les femmes, et pendant ce temps moi je trimais à la maison avec les enfants et je l'attendais avec des cornichons salés et du linge frais. Il rentrait ivre, je le déshabillais dans le corridor parce qu'il me dégoûtait, tant il était sale après s'être vautré qui sait où et avec qui, et après ça je lui donnais de la saumure de choux ou des pastiques confites pour le réveiller...

— Et vous en goûtiez bien, vous aussi, pouffa d'un rire inconvenant un jeune blanc-bec à la figure couverte de duvet comme une volaille échaudée, mais il s'arrêta aussitôt, effrayé par le silence général.

La vieille ne se fâcha point:

— Eh oui, j'en goûtais, y a pas de quoi rire. Et quand je suis restée seule, veuve de guerre avec sept enfants, tu penses bien, mon garçon, que ça n'a pas été facile.

— C'est vrai, approuva une autre vieille. Quand la femme reste toute seule, elle s'empêtre dans ses propres pieds. C'est pour ça que je plains Saveta, la pauvre...

— Allons donc, protesta la tante, ne t'inquiète pas d'elle. Il se trouvera bien quelqu'un pour en avoir soin. Le monde est grand et la vie continue !

— C'est vrai ça, approuva Petre. Comme on dit, les morts avec les morts, et les vivants...

— Avec les vivantes, lança insolemment le blanc-bec en riant, et il sembla à Saveta que son âme venait d'être giflée.

Elle se tourna vers le garçon, regarda ses petits yeux fendus dans un visage rond et blanc comme celui d'une femme, et s'effraya.

Dans le silence qui s'était fait, elle vit Petre se lever. Il tenait les yeux presque fermés, les lèvres serrées et Saveta n'avait jamais aussi bien vu et de si près sa figure oblongue, osseuse, les muscles jouant sous la peau que les poils drus de la barbe faisaient paraître métallique et ce front qu'on aurait cru bâti pour briser les murs. Il se leva et se dirigea à grands pas vers la porte, après avoir fait au garçon un signe court de la tête; le garçon se leva, lui aussi, et le suivit. Il sortit sur le seuil derrière le chauffeur, par la porte que celui-ci avait laissée ouverte, et on entendit soudain, du dehors, un claquement sourd et la voix effrayée du garçon:

— Pourquoi me bats-tu?

— Ne te mêle plus de choses que tu ne comprends pas, expliqua Petre lentement, patiemment presque, en découpant les mots; puis on entendit un bruit sourd, comme celui d'un poids qui s'affaisse sur un sol mou, après quoi le chauffeur revint tranquillement, tira la porte derrière lui, se rassit à sa place et avala un verre d'eau-de-vie.

— C'est bien fait, dit un homme à côté de lui, en le frappant sur l'épaule. Même s'il est gris, il doit quand même tenir sa langue.

— Mais il n'était pas gris, c'est sa façon à lui, expliqua tranquillement Petre et il se tourna vers Saveta comme pour lui demander son avis.

Elle baissa les yeux, sans plus regarder, de nouveau, que ses mains, avec cette étrange émotion qui montait en elle et qui la faisait se serrer, toute recroquevillée, contre la table dont le bord étroit et coupant écrasait sa poitrine.

★

Elle sursauta tout d'un coup, effrayée pour de bon. Les gens partaient et la laissaient seule, toute seule dans cette maison déserte! Qu'allait-elle faire là-dedans? Devant elle, les mains étaient encore là, sages et immobiles, et elle en surveilla les mouvements; elle les vit soudain se retirer vers le bord de la table, s'y agripper et avant que Petre ne se lève, elle tressaillit, étendit sa main par-dessus la table et effleura du bout des doigts le poing noueux.

— Ne pars pas, Petre. Reste encore, murmura-t-elle puis elle retira sa main, heurtant au passage un verre d'eau-de-vie qui se répandit sur la nappe.

Ses mains à lui se détendirent, elle entendit son corps se rasseoir lourdement sur sa chaise et elle demeura figée, les épaules serrées et ramassées en avant, la tête appuyée sur ses poings et les poings sur la table.

Ils restèrent ainsi tout seuls, face à face, épiant leurs souffles. Soudain Petre étendit la main, remplit son verre et le but d'un trait.

— Tu as peur?

Elle secoua la tête en signe de dénégation.

— Tu ne veux pas que nous passions à côté?

— Où ça?

— Dans l'autre chambre. Laisse tout ça en plan, tu rangeras demain, et allons à côté.

— Il fait froid là-bas.

— On fera du feu.

Elle se leva de table en même temps que lui et resta debout, devant lui, toute droite.

— Il n'y a plus de bois coupé, se souvint-elle.

— Où est la hache?

— Dans l'entrée.

Elle l'entendit fourrager dans l'obscurité, puis ses pas résonnèrent au dehors, passant devant la porte. Elle regarda la pièce vide autour d'elle, la table chargée de restes... puis elle se secoua, essayant de chasser le dégoût et la peur, avec des mouvements précautionneux, attentive à ne pas réveiller les souvenirs et les ombres menaçantes qui la guettaient dans les coins.

Prenant la lampe à son clou, elle en redressa la flamme et l'accrocha à la fenêtre. Là, elle s'assit, acoudée au rebord, le front collé contre la vitre embuée de glace qui fondait doucement et regarda dans la cour, à travers la faible lueur de la lampe, l'ombre de Petre penchée sur le billot, levant la hache et la laissant retomber fortement, avec des mouvements saccadés et précis. Quand il eut fini, il se redressa, planta d'un mouvement vif la hache dans le billot, et voyant son visage collé à la fenêtre lui fit un signe joyeux de la main. Puis il se pencha et chargea les bûches sur son bras. Il entra, frappant ses pieds contre le plancher et soufflant fort, par la bouche, tout le froid qu'il avait amassé au dehors; elle se précipita avec la lampe pour l'éclairer et ils passèrent dans l'autre chambre.

— Tu sais, dit-il gaiement en jetant le bois par terre, près du poêle, il gèle à pierre fendre! Demain je mettrai les chaînes sur les roues du camion!

Elle se pencha prestement, s'agenouilla sur le sol et attisa le feu.

Quand elle se releva, elle le trouva immobile à la même place, pâle, le regard brillant.

— Quel âge avais-tu, Saveta, quand tu t'es mariée?

— J'étais jeune, murmura-t-elle troublée, se sentant rougir.

— Et maintenant?

— A quoi bon me le demander? Je suis vieille, dit-elle, fâchée.

Il rit et étendit la main pour l'attraper.

— Oh! Juste l'âge où les femmes sont bonnes à aimer.

Mais elle l'évita, se retirant, effrayée, dans l'autre coin de la chambre, près du lit.

— Tu n'as pas honte!

— Pourquoi? demanda-t-il et on sentit une hésitation dans sa voix, comme s'il savait qu'il venait de s'engager sur un terrain instable et voulait s'assurer de sa force ou de sa faiblesse. A quoi bon vivre si on se prive des joies de l'amour? Qu'y a-t-il de plus doux au monde que...

— Tais-toi! l'interrompit-elle. Elle se sentait brûler et s'assit, défaillante, sur le rebord du lit.

Là, elle entoura ses genoux de ses mains, appuya son menton sur ses genoux et resta ainsi, immobile et absente, le regard dans le vide.

★

— Ça n'a pas de sens de passer la nuit comme ça, couche-toi, l'entendit-elle murmurer tout à coup et elle sursauta, anxieuse, le cœur battant violemment jusque dans le cou, dans les oreilles, à l'assourdir.

— Tu n'as qu'à dormir sur le lit... Moi je vais me coucher ici, par terre, sur la carpette... J'ai l'habitude.

Elle le vit se diriger vers le mur, entre les deux fenêtres, pour souffler la lampe et eut un petit cri pour l'arrêter.

— Qu'est-ce qu'il y a? demanda-t-il en l'examinant attentivement.

— Laisse la lampe allumée, j'ai peur! dit-elle d'une voix plaintive, tout en restant à la même place, immobile.

— Bien. Comme tu voudras, l'entendit-elle répondre, sur un ton indécis et conciliant, Et quand elle le vit s'étendre à ses pieds, le dos tourné vers la lampe, et attirer sur lui, pour se couvrir, sa grosse veste matelassée, son cœur se serra de tristesse, comme si quelqu'un l'avait touchée délicatement et que son cœur eût battu sourdement, douloureusement, sous cette caresse.

Elle se leva, prit un oreiller et le lui mit sur la tête.

— Merci, dit-il en lui prenant la main.

La sienne était rêche et brûlante, et cette brûlure la traversa comme une violente rafale, l'épuisant et lui enlevant toute sa volonté. Elle se laissa glisser à genoux près de lui et ce ne fut qu'en sentant son bras encercler sa taille qu'elle tressaillit de nouveau, avec violence.

— Non ! cria-t-elle, s'arrachant à l'envoûtement.

Elle sauta debout, courut vers le lit et s'y coucha.

Les yeux fermés, elle l'épia: il faisait semblant de dormir. Elle épia le silence du dehors qui déferlait sur elle en grandes vagues, l'écrasant contre le lit, puis ses propres battements de cœur. Peu à peu les battements se calmèrent, s'assourdirent et le silence cessa de l'oppresser. Il lui sembla qu'il dormait et elle s'endormit à son tour, s'engouffrant, paupières closes, dans une obscurité fraîche et profonde.

★

Dans le noir, elle l'entendit soudain s'approcher et s'arrêter près du lit, le souffle haletant. L'obscurité sembla se dissiper et devenir brûlante; elle émergea quelque part à la surface et attendit de voir ce qui allait encore se passer. Mais elle n'avait aucune crainte. Si elle ressentait quelque chose qui y ressemblait vaguement, c'était une frayeur douce, pareille à celle de ce matin où il avait neigé, où elle s'était réveillée trop tard et n'en avait eu ni honte ni remords, comme si quelque part une joie l'eût attendue que son retard rendait à la fois plus proche et plus grande. Les battements de son cœur s'accélérèrent. A demi-éveillée, elle se retira instinctivement vers le mur. Il se coucha avec précaution sur le lit, fébrilement, et s'étendit à côté d'elle sans la toucher, le souffle tremblant, peut-être aussi de froid. Elle ouvrit les yeux et le regarda.

Il était tout près d'elle, le visage dans l'ombre, si près qu'elle ne pouvait voir distinctement que ses yeux ou sa bouche, ou son front barré par le rayon oblique de la lampe. Il avait un sourire étrange qu'elle ne lui avait jamais vu, comme s'il avait quelque chose à lui dire et ses yeux étaient larges et profonds, enfoncés dans leurs orbites, le regard alourdi par ce même secret indicible qui le rendait étranger.

— Qu'y a-t-il? demanda-t-elle et lui, comme en rêve, sans changer d'expression, avec ce même sourire étrange et un peu bête, étendit les mains et entoura son visage, cherchant des doigts le bord des lèvres, à l'aveuglette, les effleurant et les pressant doucement. Il s'approchait peu à peu, comme si quelqu'un l'avait poussé par derrière et elle l'entoura soudain de ses bras. Puis, tout aussi brusquement elle tressaillit, se blottit près du mur et resta immobile, hors d'haleine, les poings sur la bouche, les yeux brillants, grands ouverts, fixés sur la porte.

Petre la secoua et l'attira vers lui.

— Va-t-en ! Je ne veux plus te voir ! Insolent ! cria-t-elle, acharnée.

— Tu es folle ! cria-t-il à son tour. A qui dis-tu ça? A moi? ! A moi qui t'aime depuis avant la guerre et depuis que je suis rentré du front et qui pouvais te prendre de force.

Mais je t'ai laissé attendre ton mari... Et maintenant! Tu trouves que c'est de l'insolence, ça? Tu es folle!

Mais c'était lui qui semblait le plus fou. Il se leva, furieux et se mit à arpenter la chambre à grands pas martelés, comme s'il avait marché sur elle, et elle eut peur qu'il ne s'en allât.

— Tais-toi! murmura-t-elle, bien qu'il ne dît plus rien, il serrait seulement ses mâchoires et marchait furieusement. Tu ne sais pas, tu ne comprends rien!

— Qu'est-ce que tu veux que je comprenne? Je devrais te battre, voilà tout! Te faire sortir de la tête toutes ces sottises, ou encore mieux, te laisser te débrouiller toute seule et m'en aller à tous les diables.

— Non, cria-t-elle alors. Ne t'en vas pas!

— Pourquoi pas? Qu'est-ce que tu veux? Tu ne vois pas qu'il n'y a rien à faire avec toi?

— Ne me brusque pas, le supplia-t-elle, prends patience, j'oublierai.

— Bien, acquiesça-t-il. J'essaierai. Et maintenant couche-toi. Je vais sortir pour griller une cigarette.

— Ne va pas dehors.

— Bien, je fumerai ici.

★

Elle se coucha tranquillement et s'endormit, pour combien de temps elle ne s'en rendit pas compte, puis elle s'éveilla toute étourdie, regarda autour d'elle et ne le trouva plus. Elle s'habilla à la hâte, jeta sur elle sa vareuse de bure et sortit dans la cour. Il y avait clair de lune, on y voyait comme en plein jour, les monceaux de neige étaient bleus et jetaient de grandes ombres sur les palissades. Frissonnante, elle regarda en hâte autour d'elle.

Une toute petite lumière clignota plusieurs fois au coin de la maison, vers la route. Elle s'en approcha à pas feutrés et resta là debout, dans l'attente. Immobile, les mains collées aux hanches, le cou raide, un peu tendu en avant, ses longs cheveux dénoués tombant sur la figure, elle restait là et Petre fumait tout près d'elle, assis par terre, à ses pieds. Ils restèrent longtemps ainsi tous deux, sans un mot. Puis, du bout de son gros soulier, elle chercha à tâtons le rebord de la terrasse, s'assit, le dos contre le mur, noua ses mains autour de ses genoux et y appuya son menton. Près d'elle, la cigarette se consumait en silence, éclairant de temps à autre les lèvres serrées de Petre et l'attache osseuse de ses mâchoires. Quand il finit de fumer, il tourna son visage, la regarda, jeta le mégot dans la neige et alluma une seconde cigarette. Ils étaient tout proches l'un de l'autre, plus près que jamais peut-être, l'ombre seule les séparait et leur silence profond et troublant. S'il avait voulu... ou si elle avait pu, si une pareille chose eût été possible, ils auraient tendu les mains l'un vers l'autre et tout ce qui les divisait aurait disparu pour toujours. Mais il fumait pensivement, en silence, et elle enserrait de plus en plus fort ses genoux, les mains nouées et sentant se répercuter jusqu'au bout des doigts les battements précipités de son cœur.

— Dis donc, Saveta, dit-il tout bas et elle tressaillit, troublée par une sorte de pressentiment.

— Tais-toi, Petre, le supplia-t-elle. Elle ne voulait pas qu'il commence à parler, mais qu'il lui dise simplement ce qu'elle attendait depuis si longtemps, ce qu'elle pensait que personne ne lui dirait jamais plus.

— Qu'est-ce que tu as? Qui t'a effrayée ainsi? Qui a pu fourrer en toi tant de terreur?

Elle respirait difficilement, les narines frémissantes, les yeux brillants et son visage en devenait laid à force d'être tendu.

— Je ne sais pas... la guerre, murmura-t-elle d'une voix éteinte, les lèvres pâles, surexcitée et tremblante, essayant toutefois de se dominer.

— Au diable ! éclata-t-il en étendant ses bras. Je l'ai faite aussi, la guerre. Et pas comme toi, à la maison ! J'ai dormi parmi les morts... J'ai traversé des marais, la nuit, parmi des cadavres d'hommes et de chevaux. Pour les chevaux, la plus vilaine des morts, c'est de mourir noyés... Ils s'enflent. Je m'accrochais à leur crinière ou à leur garrot amolli par l'eau, l'arme au dos, traînant dans la boue et voilà, j'en ai réchappé... Non, les hommes sont trop faibles, ils ont trop peu de bonheur en ce monde pour vouloir encore patauger dans les mares et faire la guerre...

Il s'arrêta. Elle regarda ses mains qui tenaient la cigarette allumée, le regarda tout entier, longuement, comme un autre homme, comme elle aurait peut-être regardé Gheorghe s'il était revenu et elle se tut, tout le corps raidi par l'attente, désirant qu'il continue.

Il continua.

— Près de Budapest, j'ai été fait prisonnier par les Allemands. Toute une cochonnerie. J'ai été contusionné pendant une contre-attaque... Tu ne peux pas savoir ce que c'est, cette bombe qu'on entend siffler dans l'air et après on sent qu'on ne sent plus rien, mais on étouffe, la terre est lourde, on se débat pour en sortir, pour arriver à la surface et quand on est sorti, on a sur la tête un seau vide et il n'y a plus rien à faire qu'à regarder le monde à travers ce seau. On voit des gens qui accourent de tous côtés, leurs armes à la main, mais on n'a pas peur, on lève seulement les bras, et les oreilles bourdonnent... Il faut sans cesse se secouer, on croit qu'on a de la terre dans les oreilles, et cette tête qui est comme un seau vide.

Il s'arrêta à nouveau, penché, les coudes sur ses genoux, les mâchoires serrées, les yeux fixés droit devant soi, comme s'il avait vu tout cela là-bas, dans le noir et elle se colla à lui, appuyant sa joue sur son épaule, et attendit.

— Après, je me suis réveillé, toujours avec ce seau, dans une cave sombre, avec d'autres gens autour de moi qui parlaient, mais que je ne pouvais pas comprendre, parce que je ne comprenais rien... Puis les Allemands sont venus avec une lanterne et nous ont fait nous agenouiller, la tête contre le mur. J'étais le premier au coin, l'épaule collée à une paroi, la tête contre l'autre, pesant dessus comme si je voulais briser le mur. Comme il faisait sombre quand ils ont tiré ils ne m'ont pas touché, ils ont commencé à ma droite. J'attendais toujours qu'ils tirent, pour qu'ils m'enlèvent ce seau que j'avais sur la tête et quand j'ai compris qu'ils étaient partis, que tout était tranquille et que les autres étaient morts à côté de moi, j'ai sauté de là et je me suis traîné à quatre pattes. Mais je ne trouvais pas la porte, je grattais les murs et je me suis retrouvé à plat ventre, sous les morts, entre leurs genoux et la paroi.

— Tais-toi ! murmura-t-elle. Finis donc !

Et elle s'écarta de lui, pressant ses tempes de ses mains.

— Tu pleures? Tu es sotte, dit-il, fâché. C'est toi qui m'as fait raconter ça.

— Je n'en peux plus.

— Pourquoi? Tu en auras à satiété.

— Ça me suffit comme ça !

— Alors, enlève-toi cette toquade de ta tête. C'est une maladie, ça. Fais-la partir, comme j'ai fait moi aussi, tu comprends? On ne peut pas vivre autrement.

— Oui, dit-elle en approuvant de la tête. Elle se rapprocha et s'appuya contre lui, timide et reconnaissante. Raconte encore.

— J'ai plus rien à raconter. L'homme peut endurer tout au monde. On croit qu'on va couler au fond, qu'on est fichu, à bout de forces, et on trouve toujours à quoi s'accrocher, une pensée, un espoir, un fil de cheveu... et on ressort à la surface... Je me suis rappelé que j'avais

laissé mon arme quelque part et qu'il fallait la retrouver. Je n'ai pas pensé à me sauver, ni à échapper aux Allemands ou à retrouver les nôtres. Je les avais oubliés les uns et les autres. Je t'ai dit que j'avais un seau vide enfoncé sur la tête et ce n'est que beaucoup plus tard, à l'hôpital, qu'ils m'ont enlevé cette vieille ferraille et que j'ai commencé à voir clair. A ce moment-là je ne savais qu'une chose, c'est que j'avais laissé mon arme quelque part et que je devais la chercher, mais je ne savais pas où c'était. En sortant de la cave, j'ai marché droit devant moi. Je me suis trouvé sur une route pierreuse et il commençait à faire jour. C'était l'aube et je marchais, je marchais toujours, j'avais peut-être peur qu'on ne m'attrappe sur cette chaussée-là ,mais alors je n'y pensais pas. Ce n'est que plus tard que j'ai pensé que ça devait être la peur qui me faisait marcher. En allant ainsi, j'entends venir derrière moi un cavalier. J'avais envie de tourner la tête, mais je ne l'ai pas fait. J'ai.continué à marcher, avec le pas du cheval derrière moi. J'allais sur le bord de la route et j'entendais les sabots du cheval du même côté que moi; dès que je marchais plus vite ils allaient plus fort et quand je ralentissais ils ralentissaient aussi. Je sentais le cheval souffler sur ma nuque et à la fin je n'en pouvais plus. Je penche la tête et je regarde derrière moi. Je pouvais toucher ses naseaux de la main, tant il était près. Je le vois me suivre et, dans les étriers, les bottes d'un Allemand. « Il va me tuer, que je pense. Mais pourquoi est-ce qu'il ne me tue pas plus vite? » Et parce qu'il fallait en finir avec cette horreur qui me poursuivait comme ça, je m'arrête devant la première porte qui se trouve là et j'entre dans la cour. Le cheval s'arrête aussi. Je lève la tête et je vois un Allemand raide sur la selle, penché sur le dos du cheval. Il était mort, tu comprends? Eh, au diable tout ça, fit-il et il se secoua, avec une grimace douloureuse, pour sortir de ses souvenirs.

— J'ai peur, gémit-elle.

— Et tu crois que ça me fait quelque chose, à moi? Tu crois que je ne suis fait que pour ça, pour t'empêcher d'avoir peur?

— Je ne croyais pas que tu étais si bon.

— Je ne suis pas bon. Qui t'a fourré ça dans la tête? Il y en a d'autres bien meilleurs.

— Pas comme toi.

— Non. Sûrement pas, parce qu'ils n'ont pas passé par ce que j'ai enduré, moi. C'est justement pour ça que...

— Tais-toi, Petre !

— Mais non, pourquoi?

Et, d'une autre voix:

— Tu te souviens, Saveta, c'est moi qui te faisais danser, à la *hora?*

— Non. Je ne me souviens pas, répondit-elle, de nouveau réticente, brisée, étrangère. Il ne faut pas. C'était il y a longtemps. C'est passé.

— Qu'est-ce que ça fait, si c'est passé? Il n'est jamais trop tard.

— J'ai peur que si, Petre.

— Tu dis des bêtises, la tança-t-il. Tu l'as attendu assez. C'est de la folie. Comment veux-tu qu'il revienne?

— Je ne veux pas qu'il revienne, murmura-t-elle, transfigurée, et aussitôt elle s'épouvanta de ce qu'elle venait de dire.

Petre se retourna brusquement, jeta sa cigarette et elle se vit tout à coup soulevée en l'air et emportée. Ses mains puissantes enserraient son corps, son visage avide, concentré et grave était penché sur le sien, sous la froide lumière de la lune et cet embrassement lui rappela l'autre, quand l'Allemand blond la portait de la même façon et qu'elle tenait les yeux fermés, sentant seulement son souffle brûlant et cette odeur d'homme, âcre et troublante.

Elle se laissait transporter ainsi, balancée et étourdie par ce balancement persistant encore au fond de son âme, effacé, incertain — puis, le poussant légèrement, elle se libéra et glissa à terre:

— Je suis trop lourde, dit-elle. Il est trop tôt. Et j'ai honte.

— Pourquoi? s'étonna-t-il en lui caressant les cheveux.

Il l'attira vers lui, la serra et lui cacha la tête contre sa poitrine.

— J'ai honte et j'ai peur, murmura-t-elle d'une voix plaintive, le visage enfoui dans sa poitrine, les mains molles. Si tu savais. . .

— Quoi?

— J'ai voulu mourir.

— Pourquoi? lui demanda-t-il atterré, en l'éloignant un peu pour voir son visage.

— Ils m'ont fait quelque chose, murmura-t-elle vite, les yeux fermés, puis elle attendit que la terre s'écroulât sous elle.

— Qui? cria-t-il.

Et elle crut entendre à nouveau le bruit sourd du camion, le crissement des freins tout près d'elle et le déclic métallique de la portière, qui semblait heurter violemment sa tête, sur la nuque.

*

Elle se revit, sac au dos, sortant de la forêt en plein soleil, sur un sentier étroit, puis le long d'une route poudreuse, traversant un village inconnu et s'arrêtant à une fontaine d'où elle but une canette d'eau fraîche. L'eau était glacée, elle coupait le souffle et elle la but jusqu'à la dernière goutte. Elle plongea à nouveau la canette dans le seau, posa son sac à côté sur la margelle et, se penchant, remplit ses mains d'eau, s'en mouilla le visage, le cou, les tempes et s'aspergea aussi la poitrine pour se rafraîchir. Près d'elle arriva une fillette qui tenait un seau vide à la main, et pendant qu'elle le remplissait, Saveta mit son sac sur son épaule et demanda, pressée:

— C'est encore loin, petite, jusqu'à la route?

— Non, fit l'enfant de la tête et elle montra la direction d'un mouvement de l'épaule.

Saveta marcha longtemps et, fatiguée, arriva à la route. C'était une large route goudronnée, bombée au milieu, aux bords lisses, soignés, entourés d'herbe et elle s'assit sur une borne kilométrique pour se reposer.

Tout était tranquille, le soleil tapait sur sa tête, brûlant sa nuque, la route montait en pente vers une zone boisée. Tout à l'entour il n'y avait rien que le vert sombre de la forêt, et du fond de la vallée, à l'improviste, un grondement sourd se fit entendre, de plus en plus puissant.

Elle se leva vite et se mit à marcher le long de la route.

Derrière elle montait un camion à la bâche verdâtre, bariolée et le capot étincelait sous e soleil. Il la dépassa, et l'espace d'une seconde, par l'ouverture de l'arrière, sous la bâche, des visages alignés de soldats la regardèrent, sous leurs casques enfoncés jusqu'aux yeux. Ils chantaient d'une voix enrouée, dans un langage dur, heurté, ils avaient l'air de se quereller entre eux ou bien d'injurier ensemble le monde entier. Leur chant se perdit dans le bourdonnement du moteur, lui-même interrompu, écrasé par le grondement d'un second moteur et ainsi, l'un après l'autre, toute une file de camions passèrent en trombe à côté d'elle. Si ç'avaient été des camions roumains, elle leur aurait fait signe d'arrêter et l'un d'entre eux l'aurait peut-être prise. Elle avait mal aux pieds, il y avait beaucoup à marcher et elle devait encore faire le chemin du retour. Oui, vraiment, quelle chance ç'eût été si l'un d'eux l'avait laissée monter.

Elle reprit sa marche sur l'asphalte luisant, surchauffé, et à peine eut-elle fait quelques pas qu'elle entendit un nouveau bruit de moteur.

Cette fois elle se retira sur le bord de la route, s'arrêta et attendit.

Le camion montait vite, il voulait rattraper les autres et Saveta pensa que celui-ci non plus ne s'arrêterait pas. Il était découvert, chargé de caisses et dans la cabine il n'y avait que deux soldats: le chauffeur et un autre, en chemise, manches retroussées, accoudé à la fenêtre ouverte et qui jouait de l'harmonica. Tous deux la regardèrent et elle leur fit signe de la main d'arrêter. Elle vit le chauffeur dire quelque chose à l'autre et celui-ci acquiescer de la tête sans cesser de jouer. Le camion ralentit, s'arrêta brusquement devant elle, la portière s'ouvrit avec un déclic métallique. L'Allemand à l'harmonica sauta sur l'asphalte et lui fit signe de monter. Saveta le regarda toute heureuse, avec un sourire effacé et cherchant un point d'appui pour monter dans la cabine, elle se retint à la portière, s'embarrassa dans sa jupe qui découvrit ses genoux, et se sentit rougir. Sagement, elle s'assit auprès du chauffeur, calant son sac sur ses genoux et suivit l'autre du coin de l'œil pendant qu'il montait et s'asseyait à côté d'elle, effleurant son genou de sa jambe et l'obligeant à se serrer plus encore. Elle entendit la portière se refermer avec le même déclic métallique et le moteur s'emballer. Dans son langage incompréhensible, le chauffeur baragouina quelque chose en riant et en clignant de l'œil dans le petit miroir incliné au-dessus de lui, et l'autre se remit à jouer, une mélodie douce et cadencée.

Ils gravirent le tournant, entrèrent dans la forêt et la route brillante, brûlée par le soleil, se jetait étourdissante sous l'avant du camion; il semblait sans cesse à Saveta qu'elle allait être projetée en avant sur la route, au rythme même de la mélodie tendre et cadencée, et elle mettait toute son attention à se bien tenir en équilibre, à ne pas glisser tout à fait. Elle se tenait immobile, se faisant toute petite, le sac sur ses genoux, les cuisses serrées et ressentant dans ses tempes, dans ses paumes et ses genoux les battements précipités de son cœur et la brûlure de son sang. Il faisait chaud; la nuque du chauffeur était en nage; quand il se penchait sur son volant, elle voyait le dos de sa chemise trempée de sueur et tout à coup, s'essuyant le front de la main, il la regarda de tout près et lui demanda en riant:

— Paysanne? Paysanne?

— Paysanne, dit-elle et elle baissa les yeux.

— *Sehr gut*, rit l'Allemand en lui tapant dans le dos. Tu vas où?

— Mari... mari soldat, expliqua-t-elle d'un air réservé, s'efforçant d'estropier ses phrases pour mieux se faire comprendre. Il est sentinelle à la gare de Burdujeni.

— *Gut, sehr gut*, dit l'Allemand et la poussant du coude, pour l'obliger à relever son visage, il cligna de l'œil: Soldat, avons besoin aimer, compris?

— Va-t-en au diable, insolent, cria Saveta.

Elle se redressa, effrayée, heurtant la vitre du front.

L'autre continuait à jouer, absent à tout ce qui se passait, sans même paraître la voir. Il était jeune et beau, il ne lui faisait pas peur du tout et même s'il avait commencé ce qu'avait commencé le chauffeur, avec lui, il eut été facile de s'en tirer. Il avait l'air décent et bien élevé. Son visage était long, plutôt maigre, le front lisse comme une pierre de ruisseau et tout aussi blanc, la bouche rouge et les yeux bleus, si bleus et si limpides qu'ils semblaient n'avoir pas de fond, et ses cheveux blonds, soyeux et bouclés retombaient sur son front. Il regardait tout droit devant lui, il ne tourna même pas la tête lorsqu'elle le heurta, dans un brusque mouvement qu'elle fit pour éviter l'autre. Il continuait à jouer, semblant planer dans un grand vide, très loin d'eux et c'était justement à cause de cela qu'elle le regardait, implorante, effrayée par l'autre, espérant toujours l'arracher à cette impassibilité, l'émouvoir et lui faire prendre son parti. L'inquiétude commençait à monter en elle, tel un obscur pressentiment,

et sottement, elle se disait que s'il la regardait seulement, il ne lui arriverait rien de mal, elle serait en sûreté.

Le chauffeur ralentit. Il se tenait à présent à demi tourné vers elle, ne conduisant que d'une main et de l'autre, dure comme du fer, il lui serrait la taille. Elle se mit à trembler de tout son corps et se serrait de plus en plus contre l'autre, mais celui-là ne cessait pas de jouer. Cela accroissait sa peur et, pis encore, son sentiment d'impuissance. Elle se ramassait sur elle-même le plus qu'elle pouvait, toute tremblante, cherchant des yeux par où elle pourrait sauter, puis le bras du chauffeur se relâcha, quitta sa taille et elle vit avec épouvante la route glisser sous les roues, le camion virer et s'enfoncer dans la forêt, sur un chemin poussiéreux, défoncé par la pluie.

— Pas peur, fit le chauffeur en riant aux éclats, d'un rire inconvenant. Rien faire mal à toi.

Et il arrêta le camion.

Elle le frappa de son sac, de toutes ses forces. Les gâteaux, les pommes se renversèrent, s'éparpillèrent partout dans la cabine. Un instant après, elle se sentit renversée sur les coussins et entraînée. Elle essaya d'échapper, s'agrippa au volant, donna des coups de pied et se retrouva roulée sur elle-même, les genoux serrés. Elle tomba à la renverse et en tombant, vit l'autre qui continuait à jouer de son harmonica, le visage absent, lointain, lisse et blanc comme une pierre. Elle poussa un cri déchirant comme quelqu'un qu'on égorge, puis glissa en bas, violemment tirée par les mains du chauffeur. Sa nuque heurta le marchepied, si douloureusement qu'elle hurla à nouveau, ses yeux s'embuèrent et tout ce qui suivit se passa comme dans un évanouissement.

— Continue, pourquoi t'es-tu arrêtée? demanda Petre d'une voix métallique, et la dureté de son timbre la rappela à la réalité.

Elle le regarda, tremblante, les mains sur les yeux, le dos courbé et la même douleur sourde dans la nuque. . .

. . . Cherchant des mains, à tâtons, le bord du fossé, elle sentit sous ses doigts la poussière et les brins d'herbe. La douleur sourde de la nuque l'envahit, accablante, puis commença peu à peu à se dissiper. . . Elle entendit quelqu'un uriner tout près d'elle. Ouvrant les yeux, elle vit le chauffeur allemand près de la cabine du camion, le dos tourné, urinant sur la roue, et près de lui, la regardant, l'autre, l'harmonica aux lèvres, jouant. Le soleil lui blessait les yeux et pesait, brûlant, sur son visage et sa poitrine nue. Elle le voyait qui la regardait mais ça lui était égal, elle n'avait pas envie de rabaisser sa jupe, sentant presque avec plaisir le soleil lui sécher le ventre. Puis, soudain il cessa de jouer, secoua plusieurs fois son harmonica dans sa paume, pesamment, et le faisant glisser dans la poche de son pantalon, il s'approcha d'elle. Frémissant de dégoût, elle ferma les yeux et l'entendit se rapprocher. Ses pas résonnaient douloureusement à ses oreilles, puis elle entendit son haleine lui frôlant presque la joue et fut prise d'un immense dégoût pour les battements brûlants de son sang, pour cette douleur martelée qu'elle savait devoir disparaître, et pour tout ce qui était en elle qu'elle savait ne plus jamais pouvoir s'effacer. Les yeux fermés, elle serrait les paupières, sentant une haleine ardente brûler son visage et sachant qu'il la regardait, qu'il était penché sur elle et la regardait, si près qu'il n'y avait plus de salut possible, et que ça n'avait plus de sens de rabaisser sa jupe. . . c'est peut-être mieux ainsi, ça le dégoûtera. . . et le dégoûtant, elle sentait son propre dégoût l'étouffer — comme si elle eût souffert en même temps de froid et de faim et se fût sentie sale de la tête aux pieds, à l'intérieur aussi, et tout ce qu'elle aurait désiré, ç'eût été d'entrer sous terre et de ne plus jamais rouvrir les yeux.

Quand elle les rouvrit et qu'elle rencontra le regard étranger, elle sut qu'elle n'arriverait plus jamais auprès de Gheorghe.

★

— Pauvre de toi, tu sais maintenant — murmura-t-elle et, éloignant ses mains de ses yeux, elle frissonna. Lui tournant le dos, Petre marchait à grands pas lents dans la neige, — vers le portail, la tête baissée, courbé et les mains enfoncées dans ses poches.

— Petre, cria-t-elle, mais il ne se retourna pas, et le cri s'implanta comme un couteau dans le cœur de Saveta, le lacérant.

★

Elle regagna la maison à tâtons, sans presque sentir la terrre sous ses pieds. Elle s'affaissa sur le lit en sanglotant, avec le sentiment que tout était fini et s'endormit épuisée, pleurant, la tête dans ses mains.

Elle dormit d'un sommeil agité, se débattant comme prise au piège, rêvant qu'elle était à l'étang de Şendriceni, dans l'île. Elle était tout au bord et l'étang était beaucoup plus grand qu'elle ne le croyait, d'un éclat immobile sous le soleil. Câchée parmi les saules, l'église était là, environnée de paix et de silence. Il faisait chaud, c'était l'été, elle s'était déchaussée ; les bottes lourdes, les vieilles bottes de Gheorghe étaient là, elles lui avaient rougi les mollets et fait des ampoules, et du bout des pieds nus, paresseusement étendus dans l'herbe, elle les poussa à l'eau.

« Allez-vous-en, je n'ai plus besoin de vous », leur dit-elle et se soulevant sur un coude, elle les regarda tourbillonner sur place, s'emplir d'eau et s'enfoncer lentement.

« Voilà, c'est fait, bon débarras », se dit-elle, mais à cet instant même le courant les ramena à la surface et les entraîna au large.

« Mon Dieu, que je suis sotte, pensa-t-elle. J'ai fait l'aumône de ces bottes, à l'enterrement. Comment sont-elles reparues? »

Et elle sentit son cœur déchiré par une douleur infinie.

Elle se mit debout, courut le long de la rive, contournant les saules et regarda reparaître et disparaître les bottes emportées par le courant. Puis elle ne les revit plus. Elle attendit longtemps ; éperdue de douleur, elle ne voyait plus maintenant que l'eau, arrivant en vagues pressées, noires, sous la blanche lumière du soleil et pendant qu'elle écoutait, frissonnante, le petit bruit de l'eau près du rivage et son sourd grondement dans le lointain, voici que survint Petre, lui enjoignant de se dépêcher.

— Vite, le camion est là, il faut partir ! lui disait-il, mais elle ne pouvait pas s'arracher de cette place.

Adossée au tronc d'un saule, elle l'implorait de rester encore.

— Regarde comme c'est beau ! disait-elle et son regard ne quittait pas les eaux.

Puis, c'était la nuit. On eût dit la nuit de Pâques. Elle avait au bras, dans un panier, les œufs teints et le gâteau pascal, et s'en allait à l'église les faire bénir. Elle se sentait heureuse et légère, dans l'attente d'une chose magique et mystérieuse qui lui était tout spécialement destinée, légère et heureuse comme elle l'avait toujours été, enfant, à l'approche des fêtes. Tout semblait baigner dans une brume dorée, comme dans son enfance, et comme alors, plus même encore, cette brume flottant sur l'île, sur l'eau de l'étang, sous le ciel étoilé à l'infini et la lune pleine au-dessus de l'église, annonçait une joie si grande que les battements de son cœur en étaient douloureux, épouvantés, impatients. Quand elle posa son panier à terre, sous le saule du rivage, et qu'elle leva les mains pour arranger gentiment ses cheveux sous son fichu, voici que Petre surgit tout près d'elle. Il restait là à la regarder avec une gravité étrange, comme s'il attendait, lui aussi, qu'un miracle s'accomplisse et elle s'appuya calmement contre lui et posa ses

mains sur ses épaules. Il était plus grand qu'elle et, reconnaissante de sa force, elle s'abandonnait mollement dans ses bras, libérée de tout souci, soumise et douce. Il la serra légèrement contre lui, contemplant longuement son visage, puis un frémissement ardent et brutal les envahit tous deux, ils s'étreignirent violemment, effrayés, aurait-on dit, qu'on ne les surprenne et Petre colla son visage au sien et l'embrassa. Elle l'embrassa aussi, longuement, puis soudain ses lèvres devinrent froides, sa figure se durcit, et tremblante, raidie, elle se détacha de lui.

— Qu'est-ce que tu as? Que veux-tu? demanda Petre.

— Gheorghe, murmura-t-elle en étouffant un cri. Il est revenu !

— Tu es folle ! Ce n'est que dans ta tête, tout ça ! Dans ta tête seulement ! cria Petre furieux et il voulut l'attraper, la retenir, mais elle se débattit et lui échappa.

Elle lui glissa entre les mains et courut vers le pont.

— Regarde ! cria-t-elle. La guerre est finie. Les gens sortent de l'église.

La foule se déversait sur le bord de l'étang, chacun avec son cierge allumé à la main. Les flammes tremblaient dans les eaux noires, des visages émergeaient des ténèbres, les cierges s'effaçaient dans un jeu d'éclairs blafards. Et sans cesser de regarder la foule qui s'écoulait en silence le long du rivage et arrivait tout près d'elle, Saveta se mit à courir, effrayée, vers l'étang et s'arrêta au milieu du pont. Il y eut un remous dans la foule et Gheorghe s'en détacha, vêtu de son habit de marié, la chemise blanche cousue de noir et la fleur de cire à la boutonnière. Il s'arrêta un instant, la regardant. Elle se crispa, sentant que par-dessus son épaule à elle, c'était l'autre, Petre, qu'il voyait, et pour apaiser sa colère elle s'avança vers lui d'un pas décidé. Mais Gheorghe rentra dans la foule et repartit avec les autres, sans plus

l'attendre ; elle courut, tout essouflée et se mit à marcher à ses côtés. Et dans toute cette foule, personne ne parlait, il n'y avait que des soldats, des vieux et des jeunes, tête nue ou coiffés de casques, de casquettes, en manteaux ou pieds nus, sautillant sur leurs béquilles appuyés sur leurs cannes, armés, les fusils à l'épaule, en bandoulière ou canons baissés, maigres, hirsutes, blessés et morts — ceux dont on savait dans le village qu'ils étaient morts — et les cierges tremblaient faiblement dans leurs mains, accusant leurs ombres ou les fondant ensemble, s'avivant parfois brusquement de lueurs étranges qui sillonnaient leurs visages d'éclairs fugitifs. Personne ne parlait, ils ne se regardaient pas les uns les autres, ils allaient du même pas comme s'ils défilaient et le silence se traînait lourdement à leur suite. Gheorghe non plus ne lui parlait pas, ne lui jetait même pas un regard. Il sentit seulement qu'elle était venue près de lui et dans ce silence que ne troublait que le bruit des pas, il alluma au sien un autre cierge et le lui tendit. Elle le prit et marcha à côté de lui, dans la foule, jusqu'à ce qu'ils fussent arrivés au sommet de la colline, sur le pâturage, là où des dizaines de sentiers se séparent qui sillonnent l'herbe en tous sens jusqu'au village. La foule commença à se disperser. Bientôt toute la plaine fut couverte de petites lumières clignotantes comme des étoiles et ils restèrent seuls, tous deux, sur la route. L'aube approchait, il commençait à faire jour, son cierge à elle s'éteignit et soudain, pressée, décidée d'en finir une fois pour toutes, elle s'arrêta et lui s'arrêta aussi, se retourna et la regarda en face. Son cierge était encore allumé et éclairait son visage.

— Pourquoi me regardes-tu comme ça? Pourquoi es-tu venu? murmura-t-elle. Tu n'es pas venu quand je t'attendais. Maintenant c'est trop tard. Je ne peux plus, gémit-elle. Je ne t'aime plus ! Va-t-en ! Retourne dans ton monde !

Gheorghe se détourna et reprit sa route. Elle resta sur place et le regarda jusqu'à ce qu'il disparût dans le lointain, jusqu'à ce qu'elle ne vît plus que la petite flamme du cierge comme une petite étoile tremblotante, puis la flamme aussi s'effaça, le jour inonda la plaine et le soleil surgit.

★

Elle sauta à bas du lit, agitée, entendit le camion s'arrêter devant le portail et courut dans l'autre pièce. Collant son front à la vitre, elle le vit sauter du camion, faisant claquer la portière derrière lui d'un geste précis, masculin et ce bruit la traversa comme un éclair:

« Il est revenu, il est à moi ! » eut-elle envie de crier et son cœur se mit à battre violemment, à grands coups.

Elle s'arrêta devant la glace, se regarda longuement, étrangement étonnée et déroulant ses cheveux, elle commença à les peigner en souriant.

Le peigne à la main, elle souriait à la douceur du soleil qui se levait derrière la vitre.

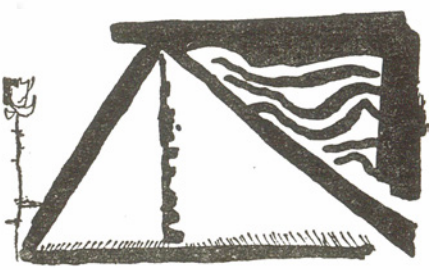
Illustrations de DAVIS GREBU

LE SUBLIME ET LE MONUMENTAL DANS LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE

par ION IANOSI

Chaque science opère en se servant d'un système dynamique de notions, d'une série de catégories qui lui sont particulières. L'esthétique dispose, elle aussi, d'un vaste système de catégories, instruments importants pour la connaissance du phénomène artistique. Celles-ci peuvent être classifiées d'après la fonction qu'elles remplissent. Ainsi, un groupe déterminé de catégories définit les qualités, les valeurs esthétiques propres à la réalité et à l'art, les diverses formes de manifestations de l'esthétique: le beau, le sublime, le tragique, le comique. Les notions déterminant les aspects, les moments du phénomène esthétique (dans la nature, dans la société ou dans l'art) sont il est vrai en plus grand nombre, mais les quatre mentionnées ci-dessus se détachent nettement par leur poids et leur importance. Les autres sont soit des notions conjointes (le laid), soit des notions subordonnées (l'humour, la satire) ou secondaires (le pathétique, le gracieux).

L'intérêt témoigné par nos chercheurs aux diverses catégories esthétiques est attesté notamment par les études consacrées au beau. Les discussions ont éclairé certains aspects controversés de cette catégorie et ont posé les jalons permettant d'en élucider d'autres. En même temps, de méritoires incursions ont été entreprises dans l'étude des catégories du tragique et du comique à la lumière du matérialisme historique, spécialement en généralisant l'expérience du réalisme socialiste.



Une importante tâche incombant à nos esthéticiens serait aussi, selon nous, de se consacrer à l'étude marxiste-léniniste de la catégorie du sublime. A notre époque, le sublime a une importance particulière, tant dans la vie que dans le domaine de l'art. Il constitue, par exemple, le fondement esthétique du héros positif — problème central du réalisme socialiste. De plus, une vision claire, différenciée, du sublime, permettra de comprendre, dans une grande mesure, les coordonnées esthétiques du héros de notre temps, du héros communiste.

Les chercheurs qui se consacrent à cette catégorie esthétique, doivent venir à bout d'un certain nombre de difficultés. Dans l'histoire de l'esthétique, le sublime a été souvent le terrain de prédilection des spéculations idéalistes, et même l'un des ponts établissant une liaison entre l'esthétique « pure » et les intérêts pas toujours purs de la religion. En présence des mystifications auxquelles était soumise l'esthétique, les chercheurs matéria-

listes pré-marxistes ont préféré discuter le plus souvent « dans le vif du sujet », avec des références à la pratique artistique et évitant les considérations philosophiques générales. Mais la plupart des théories proprement dites du sublime eurent une orientation nettement spéculative, idéaliste. En outre, le sublime n'apparaissait généralement pas, dans la vie, sous des formes distillées, mais en tant qu'élément de certains associations complexes — ce qui a contribué à empêcher bon nombre d'esthéticiens de le reconnaître, l'a fait classer parmi les valeurs exclusivement morales (anesthétiques), ou réduire soit à la notion de beau, soit à celle de tragique, etc. La complexité de l'objet synthétique ne saurait cependant servir de prétexte à éluder les déterminations exactes. Les groupements ne suppriment pas la relative indépendance et le caractère spécifique de chaque composant considéré séparément, et la science doit distinguer un à un les moments du concret, en courant le risque d'une fragmentation, d'une simplification qui, suivant la remarque de Lénine, est inhérente à n'importe quel concept.

Le sublime, dans le sens marxiste-léniniste, a pour fondement le matérialisme dialectique et la conception scientifique de l'histoire. Le matérialisme reconnaît l'existence objective du sublime, son caractère primordial dans la nature et dans la société, son caractère secondaire dans le domaine de l'art; du point de vue de la méthode, il part donc de l'étude du sublime qui se trouve dans la sphère de l'existence. La dialectique met au jour ce qui est effectivement « grand » et ce qui doit être considéré comme tel, les conditions et les rapports requis à cette fin, ainsi que la corrélation entre le moment objectif et le moment subjectif, le moment réel et le moment idéal, le relatif et l'absolu, le possible et le réalisé. La conception scientifique de l'histoire concrétise tout cela en rapport avec la vie et la pensée des classes, avec les étapes du développement social, avec les perspectives concrètes qui se présentent à l'humanité dans les moments cruciaux de sa progression.

Mais revenons à notre point de départ. Le sublime est en premier lieu un attribut esthétique (possible) des phénomènes, des forces, des processus de la réalité, un caractère esthétique des objets du monde matériel. Son objectivité ne peut être mise en question; tout au plus, pourrait-on discuter quant à la nature particulière de cette objectivité. De même que dans le cas du beau, certains pourraient identifier le sublime réel avec le caractère mécanique, physique, chimique des objets, en dehors non seulement de la conscience des hommes, mais aussi de leur existence. Selon nous, une telle interprétation serait vulgaire, étrangère au marxisme. Quant à nous, nous optons pour la conception selon laquelle l'existence de la société conditionne celle du sublime, conception qui considère les qualités, les caractères, les valeurs esthétiques (ces termes, de nuances différentes, désignent au fond, une même chose), comme étant objectifs et sociaux à la fois.

En effet, les montagnes, les océans, les tempêtes, les constellations, le cosmos, ne peuvent être sublimes que dans et pour la société. En dehors de l'existence de l'humanité ou avant elle, ces phénomènes naturels ne peuvent être grandioses, comme ils ne peuvent, du reste, être beaux ou laids. Ils peuvent exister, tout simplement. Exister, avec une série de traits particuliers, mécaniques, physiques, chimiques, etc. — prémisses de la beauté ou de la grandeur, mais rien de plus et dont l'accomplissement, la réalisation esthétique)

réclame la présence de la société. L'esthétique est une valeur particulière, et les valeurs de tout genre sont constituées sur des bases sociales, par rapport à la société. Ce qu'il ne faut pas perdre de vue c'est le fait que *ces valeurs sont objectives — et qu'elles ne sont en rien moins objectives que les qualités physiques ou chimiques préexistantes ou coexistantes.* Le mont Ceahlău peut être caractérisé sur le plan géologique, historique, économique, esthétique. Les trois derniers déterminatifs s'appuient sur une réalité tout aussi objective que les autres, à cela près qu'ils présupposent l'existence de l'humanité, du peuple roumain, un stade donné du développement social (pour l'instant nous faisons abstraction du caractère particulier du facteur esthétique par rapport au facteur économique, par exemple). Lorsque nous parlons du «rôle» joué par tel objet naturel, nous sous-entendons son rôle dans la vie des hommes. Cependant nous ne nions pas, pour autant, sa réalité. Lorsque les pierres, les briques etc. se transforment en maisons (d'habitation), en édifices (publics), en villes (centres industriels) — nous savons que ces phénomènes existent indépendamment de notre conscience, mais non point de notre vie sociale. Ces choses, ces objets purement naturels se sont transformés en choses, en objets ayant des fonctions sociales.

La réalité à laquelle nous nous rapportons ici est conditionnée par l'existence sociale. La clé qui peut expliquer l'objectivité de l'esthétique est précisément cette catégorie fondamentale du matérialisme historique. En faisant porter d'une manière unilatérale l'accent sur l'existence naturelle, nous glisserions vers un matérialisme vulgaire. Si nous avions exclusivement en vue la conscience sociale (et à plus forte raison la conscience individuelle), nous capitulerions devant les interprétations subjectivistes. *Le critère de l'existence sociale nous met à l'abri de ces deux extrêmes.*

Bien entendu, ce critère doit être appliqué d'une manière différenciée, selon le domaine auquel nous nous référons — directement lorsqu'il s'agit du sublime dans la société, indirectement quand nous analysons le sublime dans la nature. Le premier cas ne demande pas d'explications: le caractère sublime de la révolution populaire et de ses héros est de façon évidente objectif et social. Dans le deuxième cas le moment naturel proprement dit ne manque certes pas d'importance. Mais pour devenir *grandiose* il faut le rapporter lui aussi à la société, aux relations humaines, on doit tenir compte de la signification qu'il a pour les hommes (signification réelle, indépendante de celui qui l'apprécie). Ainsi, le facteur social intervient toujours pour former les traits, les valeurs esthétiques de la nature, même si ce n'est que par des voies indirectes, difficilement déchiffrables; la nature devient esthétique d'une manière objective en tant que *milieu de la vie sociale*, milieu favorable ou défavorable, utile ou inutile, «amical» ou «hostile»...

Ce qui est essentiel dans la détermination du sublime, c'est la vie humaine, la pratique sociale-historique. Tchernychevski avait parfaitement raison: «grand» suppose une comparaison, «notre» présence, tout au moins sous-jacente. En valeur absolue, et bien qu'elle ait des dimensions objectives, la Terre n'est ni grande ni petite. Elle est grande comparativement à la Lune, mais petite en proportion avec le Soleil. Il n'y a pas si longtemps, elle semblait incommensurable à l'homme, alors que maintenant on peut en faire le tour en une seule heure. Il n'y a pas d'objets à l'égard desquels il n'existe

d'autres objets plus grands ou plus petits; et si nous faisions totalement abstraction de l'homme, de la vie et des nécessités humaines, nous n'arriverions jamais à aucun résultat. Ce qui nous garde d'un faux relativisme, c'est précisément la pratique humaine, critère de la vérité et déterminant du lien qui rattache l'objet aux nécessités sociales. Par ailleurs, l'orientation vers la pratique empêche aussi de donner aux déterminatifs un caractère d'absolu métaphysique.

En effet, l'existence sociale, la vie de l'homme, est en permanente transformation, cependant que les exigences apparues objectivement sur cette base sont, elles aussi, concrètes du point de vue historique. En d'autres termes, dans le contexte de la pratique sociale, certains phénomènes sont sublimes mais il ne s'agit pas toujours des mêmes. La foudre semble effroyable à l'homme primitif parce qu'en fait, compte tenu de ses conditions d'existence, du degré de ses connaissances techniques et de son état social, la foudre est, pour lui, *effectivement* effroyable. A l'homme contemporain, qui se trouve au niveau de l'époque actuelle, ce même phénomène ne paraît pas effrayant parce qu'objectivement parlant, il *n'est plus* effrayant. Nous prenons donc comme point de départ le caractère primordial de l'existence, mais d'une existence qui, en fin de compte, est sociale et historique. Pour cette raison, le sublime n'est forcément identique ni à la verticale de l'histoire, ni à l'horizontale de la même époque. On remarque, par exemple, d'indiscutables différences sur le plan national entre les diverses formes de manifestation du sublime. Là encore, il est question en premier lieu non de l'influence de la conscience, mais de l'existence sociale et, respectivement, nationale. Avant d'être devenues (et pour pouvoir devenir) un symbole artistique, « les Carpates roumaines » ont existé en tant que fait esthétique réel, démontrant une osmose entre le côté naturel (les Carpates) et le côté social, en l'espèce national (roumaines). Le bouleau blanc prend une valeur esthétique objective dans le contexte de la vie du peuple russe — tout comme les fjords norvégiens ou le Nil égyptien dans les pays respectifs. Bien entendu, les différences de cette nature sont éventuelles et relatives et doivent être analysées en étroite liaison avec les ressemblances, avec l'assimilation réciproque des valeurs, par le prisme des perspectives historiques etc.

Il n'est donc pas possible d'établir d'une manière rigide, une fois pour toutes, la démarcation entre ce qui est et ce qui n'est pas sublime. Il s'agit ici d'une association spécifique entre l'absolu et le relatif, entre le continu et le discontinu. La continuité relie entre eux les siècles et les pays. Sa cause est moins physique (le fait, par exemple, que les dimensions naturelles de l'homme ne pourront jamais entrer en compétition avec celles du Mont Blanc) que sociale: les différents secteurs et étapes de la vie sociale se rattachent, en effet, les uns aux autres. Le sublime est une qualité esthétique des phénomènes et des forces *ayant objectivement une très grande importance pour la société, pour l'homme, à une étape donnée de son développement.* Le maximum d'importance directement ou indirectement sociale, tel est la principale prémisse du sublime. Cette importance peut apparaître ou disparaître, mais elle peut également se perpétuer; elle peut avoir une sphère de manifestations plus étroite, mais elle peut aussi en avoir une beaucoup plus large. La durée (dans le temps) et la largeur (dans l'espace) déterminent aussi la continuité dont il a

été parlé, c'est-à-dire la diffusion du sublime.

Nous disions que dans toute comparaison, les épithètes *grand* et *grandiose* sont relatives, parce qu'il existe toujours des phénomènes plus grands ou plus puissants que ceux auxquels elles se rapportent. Il existe cependant aussi quelque chose d'absolu, dont nous ne saurions faire abstraction : c'est l'absolu lui-même. L'esthétique idéaliste utilise l'idée d'« absolu », d'« infini » pour rabaisser l'homme, pour le soumettre à la foi. Le marxisme reconnaît l'infini, l'absolu, dans un sens strictement scientifique, opposé à toute mystique. La matière est infinie, le temps et l'espace sont infinis, la connaissance est infinie. Dans une telle acception, l'infini est du côté de l'homme, il le soutient dans son progrès ininterrompu, dans son incessant perfectionnement, dans sa permanente élévation, il devient la source de perspectives inépuisables. Il s'ensuit que, dans la mesure où une contradiction existe entre le monde illimité et l'homme limité, elle ne provoque pas nécessairement et avant tout des défaites et des catastrophes, mais peut déterminer la conquête de sommets de plus en plus élevés, la réalisation de desseins toujours plus lumineux. Les esthéticiens du passé ont remarqué que, par opposition au beau — où l'harmonie apparaît déterminante — dans le cas du sublime on trouve une certaine discordance, un certain conflit. Mais, contrairement aux conclusions idéalistes, ce conflit entre ce qui est petit et ce qui est grand, entre la partie et le tout, entre le limité et l'illimité, entre le faible et le fort, peut être (et bien souvent est effectivement) non pas destructif, mais stimulant, et se solde non par une défaite mais par une victoire, victoire non seulement idéale mais aussi réelle.

Prométhée — que Marx a nommé « le plus noble saint et martyr du calendrier philosophique » — est sublime, mais Héraclès aussi, qui est considéré comme le plus fort de tous les hommes, celui qui a, de sa lourde massue, brisé les fers dont était enchaîné le Titan, et arraché de sa poitrine l'épieu de fer qui le fixait au rocher. Dans la lutte soutenue par l'homme contre les forces qui lui sont hostiles, le dénouement peut être soit sombre soit lumineux, ou encore — comme dans le mythe prométhéique — il peut arriver que les variantes se succèdent. Tchernychevski est tenté de considérer le tragique comme l'une des formes de manifestation du sublime. Ce qui, cependant, ne peut en aucun cas être accepté, c'est la variante contraire : la tentative d'englober le sublime dans le tragique, de le subordonner au tragique. Les deux catégories s'entrecoupent sur une portion limitée de chacune d'elles ; de nombreuses « zones » sublimes ne sont pas du tout tragiques (voir en ce sens les actes d'héroïsme des successeurs d'Héraclès, à l'époque de la Renaissance ou de cette autre Renaissance, incomparablement plus substantielle, qui se situe de nos jours ; ces héros ne connaissant pas de chutes tragiques) et bien des tragédies ne sont pas nécessairement sublimes (voir le sort de nombreux « humiliés et offensés », non seulement dans la littérature universelle, mais aussi dans la vie quotidienne du régime capitaliste). De ces deux possibilités de superposition, l'une est en tout cas plus fréquente : le tragique sera plus souvent sublime qu'inversement. Et cela parce que la défaite et la disparition tragique supposent de grandes valeurs humaines ; mais les grandes valeurs humaines ne doivent pas nécessairement être vaincues, ni disparaître. (Pour la même raison, les tragédies sont souvent héroïques — particulièrement à notre époque — , mais les actions héroïques ne doivent pas être forcément des tragédies !).

Le tragique est une affirmation (des valeurs sociales) dans une forme négative (au moment de la disparition de celles-ci). Le lien avec le sublime s'établit par l'entremise de ce moment affirmatif. Mais, comme nous l'avons indiqué, le sublime ne se réduit pas à cette sorte d'affirmation indirecte. Le terrain le plus favorable, pour lui, est la puissante affirmation directe (comme dans la forme héroïque). Dans sa sphère principale, le sublime peut être défini comme *un corrolaire esthétique de l'affirmation de l'homme dans l'univers, de son progrès historique, de sa possibilité de dompter la nature, de sa propre affirmation en tant qu'espèce, de sa fermeté, manifestée dans les grands conflits sociaux.* En dernier ressort, la définition s'applique également au sublime tragique — à condition que la défaite soit elle-même subordonnée à la perspective de la marche victorieuse de l'homme, comme un moment de ce processus infini d'élévation.

De même qu'il existe des points communs entre le sublime et le tragique, on peut établir des liaisons entre lui et le beau. La nature ennemie, indomptable, brisant la résistance de l'homme, faisant une moisson de sacrifices, dans son déchaînement élémentaire, présente un caractère en quelque sorte sublime, mais qui n'a rien à voir avec le beau. La nature que l'homme a soumise ou va soumettre peut être sublime et belle en même temps. Nous avons ajouté : « ou va soumettre », parce que le sublime exige des perspectives gigantesques et qui ne sont pas nécessairement valorisées dans leur intégalité. L'accomplissement ne doit pas être présent, il peut survenir aussi dans l'avenir. Ce qui est important, c'est l'existence (sur des bases objectives) d'une certitude de cet accomplissement — la certitude de la transformation des possibilités en réalités. Sur un autre plan, nous revenons à la différence qui existe entre le beau et le sublime. Nous disions précédemment que le beau est harmonie, alors que le sublime admet un soupçon de discordance. Nous pouvons ajouter maintenant que le beau représente l'harmonie obtenue, tandis que le sublime est l'harmonie qui devra être réalisée (la conquête du lendemain, plus grandiose que celle du jour présent, la suppression de la distance entre nos possibilités actuelles et celles que nous prévoyons bien plus grandes dans quelques années).

Toutes les valeurs esthétiques objectives se trouvent en une permanente interaction avec les idéaux esthétiques. Le sublime constitue peut-être en ce sens, l'exemple le plus concluant. Cela est d'ailleurs parfaitement naturel, puisque la perspective joue ici un rôle déterminant. L'homme aspire à quelque chose de supérieur, de plus grand, de meilleur ; ses réalisations l'entraînent à des actions encore plus importantes. Cette fois encore, il n'est pas question d'une loi biologique, mais d'une loi sociale, qui requiert des conditions sociales déterminées. Le capitalisme est l'ennemi des perspectives, des rêves audacieux, des aspirations grandioses. Le capitalisme est, dans son essence, mesquin, anti-sublime, ainsi que l'ont compris et flétri de nombreux créateurs réalistes. Le socialisme, tout au contraire, libère et développe à l'infini les forces humaines, il les intègre dans un unique et grandiose torrent, les canalise vers l'accomplissement des buts les plus nobles.

Dans le passé, l'esthétique avait principalement en vue le caractère sublime de la nature et la grandeur du héros solitaire. Sans ignorer ces secteurs du sublime, l'esthétique marxiste-léniniste se préoccupe en premier lieu de la tumultueuse activité des masses popu-

laires, des réalisations obtenues par de vastes collectivités, ainsi que par les personnalités qui expriment les intérêts de celle-ci. Ce qui compte, avant tout, c'est la libération sociale de l'humanité, la grandeur témoignée lors des historiques tentatives faites pour renouveler véritablement les relations entre les hommes. C'est le peuple qui est le véritable créateur de l'histoire, *et l'histoire du peuple est la principale source et sphère de manifestation du sublime.* Le saut qualitatif dans l'explication du sublime pouvait donc intervenir uniquement sur la base d'une vue scientifique de la société, sur la base du matérialisme historique. Ce saut s'est concrétisé entre autres, par une concentration de l'attention sur la pratique sociale et historique, sur l'activité créatrice des masses populaires — sphère fondamentale du sublime, ignorée par la majorité des esthéticiens du passé. La « ligne » du sublime qui doit nous préoccuper le plus dans l'appréciation esthétique du passé est constituée par la lutte et l'héroïsme des masses exploitées, par leurs titanesques efforts pour renverser les régimes injustes: l'esclavagisme, la féodalité et le capitalisme. Le terme de « ligne », que nous avons employé ici, est bien approprié, par le fait que cette lutte s'est poursuivie sans discontinuer sous les trois régimes inhumains, et qu'elle constitue une tradition lumineuse pour les communistes. La morale communiste comprend les principales normes morales d'une valeur humaine générale, élaborées par les masses populaires au cours des millénaires, dans leur lutte contre l'oppression sociale et les tares morales. Sur le plan esthétique, il existe un rapport dialectique similaire entre les valeurs historiques concrètes et les valeurs d'un caractère général humain. La lutte menée par les masses populaires à chaque étape de leur existence — la lutte des esclaves de l'antiquité sous la conduite de Spartacus, plus tard celle des serfs conduits par Müntzer en Allemagne, par Pougatchev en Russie ou par Horia en Transylvanie, et enfin, celle des prolétaires de l'époque moderne guidés par des révolutionnaires conscients — sont les phases successives des constants progrès réalisés par les peuples dans la voie de la liquidation de l'injustice sociale et de l'exploitation. Cette voie multiséculaire est, sur le plan esthétique, sursaturée de sublime, d'héroïsme déployé par les générations qui — tels les Communards parisiens — « ont pris d'assaut le ciel »...

Cette préhistoire millénaire — qui se maintient aujourd'hui encore dans les pays capitalistes — est jonchée de sacrifices, de tourments, de tragédies. Voilà pourquoi, sous les régimes passés, le sublime, l'héroïque, étaient souvent tragiques, et leur excessif rapprochement dans certaines esthétiques idéalistes d'autrefois est, entre autres, un reflet inconscient et faussé de ce fait réel. La cause des tourments n'était pas claire, pour ces penseurs, et d'autant moins la route à suivre afin de parvenir à les liquider; mais la souffrance reste une réalité pour les masses; elle devait être observée et exprimée (fût-ce même « la tête en bas »). La liquidation du capitalisme et, par voie de conséquence, la suppression une fois pour toutes de l'exploitation de l'homme par l'homme, représentent la disparition de cette principale source du tragique. Dans la société socialiste et communiste, la sphère d'action, l'importance même du tragique est donc grandement restreinte. Le socialisme multiplie les valeurs à un rythme et avec une ampleur autrefois insoupçonnés. Pour ce qui est de ses pertes tragiques, elles sont dues, dans la plupart des cas, à ce même capitalisme, à ces actions

hostiles, à ses conceptions idéologiques étrangères, héritées du passé ou reflétant des influences contemporaines. A mesure que se précise la défaite définitive du capitalisme et sa disparition sur le plan mondial, la zone du tragique se rétrécit de plus en plus dans la vie. Le communisme accomplit sa mission historique, qui est de délivrer la totalité des hommes de l'inégalité sociale, de toutes les formes de l'oppression et de l'exploitation, des horreurs de la guerre, et il instaure sur terre la Paix, le Travail, la Liberté, l'Egalité, la Fraternité et le Bonheur de tous les peuples.

Des excès individuels, des injustices isolées, des attitudes inhumaines sporadiques, des malheurs accidentels existeront même en régime communiste. Par contre, la cause fondamentale des excès, qui — comme l'a montré Lénine — réside dans l'exploitation des masses, dans les privations et la misère qui les accablent, sera liquidée et oubliée. Des événements tragiques pourront se produire dans les relations privées entre les hommes — ce qui sera du reste l'exception, au sein d'une société collectiviste basée sur l'entraide, sur le principe selon lequel « l'homme est pour l'homme un ami, un camarade et un frère »; il pourra s'en produire dans la conquête de la nature (bien que l'homme, maître de la technique moderne, soit en mesure d'atténuer les risques inhérents à l'exploration de l'inconnu); et aussi par suite de la non-concordance entre les aspirations toujours croissantes et les possibilités biologiques limitées de l'homme, (mais la science de l'avenir élargira les limites actuelles), et, enfin, par le simple et stupide jeu du hasard, souvent dénommé autrefois « le sort » (mais à une époque où les lois auront un total pouvoir, le « sort » sera régi par les hommes et l'action de l'imprévu se trouvera considérablement limitée).

La « perte » subie par la diminution de la sphère du tragique exprime en fait un gigantesque avantage — et elle sera compensée au décuple par l'élargissement, jadis insoupçonné, d'autres qualités esthétiques. La limitation des formes indirectes — « négativement » affirmatives — de l'esthétique, sera contrebalancée par l'immense extension de ses formes directes, simplement affirmatives. L'éducation esthétique ne se réduit pas à la série compassion-colère-détresse-protestation-révolte en présence des beautés brisées; elle se manifeste — à mesure que se réalise, dans une mesure toujours plus grande, la libération sociale de l'homme — par la série joie-admiration-bonheur en présence des beautés accomplies.

La libération et l'accentuation des forces créatrices des masses populaires, l'œuvre grandiose d'édification de la vie heureuse, l'inclusion des efforts individuels dans les actions de la collectivité tout entière, le développement libre, harmonieux, conscient de la société, assuré par la sage direction du parti révolutionnaire, ouvrent des perspectives illimitées à l'affirmation et à la généralisation des valeurs esthétiques, et principalement du beau et du sublime. Pour la première fois dans l'histoire du monde, satisfaire la *soif du beau* devient une question d'Etat, une obligation assignée par le parti à tous les créateurs de biens matériels et spirituels. L'aire de diffusion du beau s'élargit graduellement et à un rythme rapide, en étroite corrélation avec le mouvement en profondeur. Le beau pénètre dans toutes les sphères de la vie, dans la production industrielle, dans la nouvelle organisation des campagnes, dans la construction des habitations, des quartiers, des villes. La formule de Tchernychevski: « la beau-

té, c'est la vie », peut être maintenant complétée : la vie c'est la beauté !

Lénine disait que le socialisme peut être construit seulement lorsque des masses dix fois, cent fois plus nombreuses qu'auparavant se mettent à édifier elles-même l'Etat et à créer une vie économique nouvelle. L'accroissement de la participation des masses populaires et l'approfondissement de leur action historique, les perspectives illimitées qu'ouvrent pour elles la doctrine marxiste-léniniste et le parti communiste déterminent tout naturellement l'accroissement vertigineux du rôle et de l'importance du sublime dans la vie contemporaine. Notre siècle est celui de la Grande Révolution Socialiste d'Octobre, celui des vastes transformations révolutionnaires qui se sont produites en Union Soviétique et dans les démocraties populaires, c'est le siècle de l'union des peuples libres et souverains en une grande famille socialiste, du vaste processus de liquidation du colonialisme sur tout le globe, des grandes luttes de classe dans les pays du capital, de la grandiose pénétration de l'homme dans le cosmos.

L'édification de la société communiste sera la plus grande victoire remportée par l'humanité au cours de toute son histoire multiséculaire, et chaque nouveau pas vers ces sommets étincelants stimule les masses ouvrières de tous les pays. En œuvrant pour le parachèvement de l'édification socialiste, pour la réalisation des grandioses objectifs fixés par le IIIème Congrès du Parti Ouvrier Roumain, le peuple roumain multiplie sans cesse — à Hunedoara et à Galatzi, à Oneşti et à Săvineşti, dans le Maramureş et dans le Delta du Danube, à Bucarest et sur le littoral de la Mer Noire, dans les exploitations agricoles collectives, dans les usines et sur les échafaudages des nouvelles bâtisses — le beau et le sublime de l'existence et de la conscience socialiste. « Nous vivons l'époque la plus riche en réalisations de toute l'histoire de notre pays — a dit le camarade Gheorghe Gheorghiu-Dej à la Conférence nationale des Ecrivains, au mois de janvier 1962. Dans tous les domaines de la vie sociale ont lieu de profondes transformations révolutionnaires. La classe ouvrière, la paysannerie, les intellectuels consacrent toute leur énergie et toute leur capacité de création à l'œuvre grandiose du parachèvement de l'édification du socialisme et à la création des conditions permettant de passer graduellement au communisme. »

★

Dans le domaine de l'art, le sublime revêt de nombreuses formes et dispose d'une large sphère de manifestations. Une seule variante suffit à démontrer cette vérité : l'héroïque. Devenu, à l'époque de l'édification du socialisme et du communisme, une coordonnée de la vie et de l'activité des masses populaires, le caractère héroïque remplit la même fonction dans l'art de cette époque. Le réalisme socialiste est destiné à éduquer les hommes en premier lieu par les exemples positifs de la vie, par l'image du héros positif, héros de facture nouvelle dont l'importance est décisive dans notre société.

Une autre forme du sublime est le monumental. A première vue, il semblerait que ces deux éléments esthétiques se superposent, qu'il n'existe aucune différence entre eux. La justification de cette impression semble être aussi bien l'emploi des notions de *grand* et de *grandiose* comme synonymes de sublime, que les exemples préférés des traités d'esthétique. La terminologie doit cependant être utilisée avec plus de nuances, de façon à correspondre aux gradations de la réalité. Un phénomène *grandiose* n'est pas

nécessairement un *grand* phénomène, le grandiose n'étant pas toujours estimé selon sa dimension. Le sublime peut être ou n'être pas monumental. Nous en avons pour preuves les poésies lyriques d'Eminesco ou d'Arghezi, dans lesquelles les chercheurs pourraient trouver une véritable « esthétique du sublime », laquelle, pourtant, ne se limite pas au monumental. Il nous suffira de rappeler qu'Arghezi, qui rapporte l'homme à l'univers, a aussi découvert une vaste zone du sublime dans la direction opposée, dans le microcosme.

Le monumental est le point de rencontre de la grandeur et du grandiose, c'est-à-dire du sublime intensif et du sublime extensif, du contenu vaste et de la forme imposante. Le monumental est l'une des modalités du sublime, et parmi celles qui lui sont les plus propres, parce qu'ici les dimensions intérieures trouvent une extériorisation correspondante, l'essence vaste se manifestant par un phénomène vaste. Dans le sens artistique initial de la notion, plus limité que le sens esthétique, on a en vue des *espaces*, plus exactement un certain trait particulier des images spatiales. Dans le cas des images se déroulant en une succession temporelle, le terme prend un sens indirect, il est employé par analogie. Il est transposé, emprunté à d'autres domaines artistiques, où son acception est stricte, directe : à l'architecture et à la sculpture. Là, le terme appartient à la technique particulière de chacun de ces domaines et il exprime une chose tout ce qu'il y a de plus *concrète*. En parlant du monumental, l'architecte et le sculpteur ne pensent généralement pas au transcendant et ne se lancent pas dans des spéculations stériles ; ils ont, au contraire, en vue une chose très simple : les dimensions matérielles. Même lorsque leur raisonnement prend une nuance d'esthétique générale, celle-ci s'appuie sur des facteurs appartenant à l'univers immédiat, concret.

Une aide particulièrement précieuse pour la clarification de ce problème est fournie par le plan léniniste de « propagande monumentale » (au moyen des monuments). Lénine a prévu l'une des principales voies d'éducation esthétique des masses, une modalité majeure de formation de leur conscience avancée, modalité utilisée aujourd'hui sur une échelle toujours plus large dans les pays socialistes. Nous voulons parler de l'éducation des hommes par le milieu de leur vie quotidienne, par un urbanisme complexe dont les fonctions ne sont pas uniquement utilitaires, mais aussi éducatives et esthétiques, en ce sens qu'il en émane de la beauté et de la grandeur. Il s'agit d'obtenir que l'art, par ce moyen aussi, se trouve organiquement lié à la vie du peuple, à son activité productive et civique de chaque jour. Certes, l'esthétique de l'urbanisme doit toujours être subordonnée à des buts pratiques. La pseudo-monumentalité extérieure, étrangère à la vie et aux nécessités des hommes, et devenue un but en soi, n'a pas sa place dans l'art du réalisme socialiste.

Pour en revenir à la notion de monumental, il est clair qu'en sculpture et en peinture celle-ci a un double sens : elle signale un *caractère général* (possible) de toutes les catégories de ces deux arts, ou définit seulement une de leurs *catégories particulières*. Le monumental en peinture ne correspond pas nécessairement à la peinture monumentale : il peut être présent dans n'importe quel domaine de la peinture. Nos artistes, qui se sont consacrés à la peinture murale, manifestent aussi leurs préférences pour le monumental dans d'autres secteurs d'activité. Ce trait peut se retrouver dans toutes les branches de

l'art graphique, qu'il s'agisse de l'affiche, du dessin de chevalet ou de la gravure. Sa présence est également caractéristique dans les illustrations de certains romans abordant un vaste thème social. Le monumental n'apparaît cependant pas seulement dispersé dans les différents secteurs artistiques (dans une mesure plus ou moins grande), mais aussi sous une forme « concentrée », dans un domaine spécialement conçu pour l'exprimer. C'est à la suite de ce processus de spécialisation que nous parlons d'une forme monumentale dans les deux branches artistiques sus-mentionnées. Par opposition au paysage, au portrait, à la composition à thème et à la peinture de genre, il existe aussi une peinture monumentale, créée par les monumentalistes.

L'art monumental est par excellence un art social, civique, démocratique. Opposé à l'intimisme, au retrécissement égocentrique, il s'adresse aux masses, remplit la fonction d'un agitateur et d'un propagandiste de masse. C'est pourquoi il a été et continue à être considéré avec antipathie par la bourgeoisie, par les théoriciens de « l'art pur ». Le capitalisme est hostile au côté monumental de l'art en général, et particulièrement de ses secteurs monumentaux. La situation de l'art en Roumanie sous les régimes bourgeois-agrariens nous en fournit une confirmation. Par suite de l'orientation unilatérale que la bourgeoisie cherchait à imprimer jadis à la vie artistique (négligeant, par exemple, la composition statuaire, le monument, en faveur de la sculpture de piédestal, d'intérieur), nos monumentalistes contemporains ne disposent pas aujourd'hui de sérieuses traditions nationales réalistes et doivent par conséquent fournir des efforts supplémentaires pour s'affirmer dans ce domaine.

Ce désavantage initial est compensé par l'intense appui matériel et idéologique que l'Etat socialiste accorde à l'art monumental. L'impératif social de notre époque dans le domaine des arts plastiques mène au développement de tous les secteurs de ces arts, notamment de la peinture et de la sculpture monumentale et, en général, des catégories ayant à remplir une fonction collective et publique particulièrement accentuée.

En Roumanie, l'art monumental a pris un large essor au cours des dernières années, comme en font preuve les fresques ornant de nombreuses institutions publiques et culturelles, les monuments élevés en l'honneur des héros de la patrie, des militants communistes. De fructueuses discussions ayant trait à l'art monumental sont de plus en plus fréquentes dans les pages des revues et des journaux. Chose d'ailleurs très naturelle, puisque les tâches des artistes monumentalistes sont de plus en plus grandes. Dans le *Rapport* présenté au IIIème Congrès du Parti Ouvrier Roumain, le camarade Gheorghe Gheorghiu-Dej a indiqué la nécessité de construire, d'ici à 1975, une surface de logement supérieure à l'ensemble de la superficie bâtie aujourd'hui dans les villes et les centres ouvriers. Ces constructions deviennent, dans une mesure toujours plus grande, autant de chantiers artistiques qui ouvrent à nos monumentalistes des perspectives autrefois inconnues, leur permettant de combiner l'architecture, la sculpture et la peinture. Dans le cadre des ensembles architecturaux et de l'urbanisme en général, un terrain propice s'offrira à un nombre croissant de sculpteurs et de peintres décorateurs, qui auront la possibilité d'y déployer leur activité créatrice. La décoration des murs extérieurs et intérieurs de nos institutions publiques, culturelles et sportives, — subordonnée au style et à la destination de l'ensemble architectonique — devient l'une des

plus importantes modalités permettant à l'idéal esthétique communiste de se manifester, ainsi que d'éduquer les masses.

Notre siècle et notre société favorisent la synthèse des arts, la pensée synthétique. Sous la baguette magique d'un chef d'orchestre — qui, en l'espèce, sera le plus souvent un architecte — les trois arts plastiques s'intégreront dans un ensemble unitaire et sublime.

L'art du communisme nous offrira de nouveaux et toujours plus exaltants alliages artistiques, des formes supérieures de la « propagande monumentale» léniniste, autant de moyens d'ennoblir moralement et spirituellement la personnalité humaine libre !

Lorsqu'ils parlent de peinture et de sculpture monumentales, certains théoriciens nomment ces catégories des espèces « symphoniques », des « épopées », suggérant ainsi une analogie entre elles et des genres appartenant à d'autres domaines artistiques. En effet, le terme de monumental a également acquis droit de cité dans la théorie du cinéma, du théâtre ou de la musique. Les films d'Eisenstein : *Le Croiseur Potemkine*, *Alexandre Nevski*, *Ivan le Terrible*, monumentaux au plus haut degré, sont de véritables épopées. Le « théâtre épique » de Bertolt Brecht, innovateur qui s'appuie sur les traditions monumentales de Sophocle, de Shakespeare et d'autres encore, a la même caractéristique essentielle, comme on peut le voir dans *Mutter Courage*, une chronique de la guerre de Trente Ans, aussi bien que dans *La vie de Galilée* — deux de ses chefs-d'œuvre.

Sublime peut également être une sonate d'Enesco. Dans *Oedipe* — opéra que le compositeur nommait « l'œuvre de ma vie », fruit d'un quart de siècle de réflexion et de dix ans de travail — le sublime a une facture spécifiquement monumentale. Ce sont du reste principalement les grandes créations musicales que l'on peut considérer comme monumentales, c'est-à-dire les opéras, les concertos, les symphonies, les poèmes symphoniques, les oratorios, les cantates. Le monumental a trouvé son expression chez Bach, Beethoven, Brahms, Berlioz, Wagner, Bruckner, Mahler, Dvorak, Moussorgsky, Borodine, Balakirev, Bartok ou Prokofiev.

Le caractère symphonique suppose d'amples généralisations, l'élargissement des plans, de vastes dimensions. Par sa nature, il se prête aux conflits aigus, au dramatisme intense, à la rencontre du genre épique avec le genre dramatique (et souvent lyrique). Le caractère symphonique favorise le monumental. Une preuve récente et concluante nous en est fournie par la création de Dmitri Chostakovitch. Les principales symphonies de Chostakovitch s'incorporent dans une grandiose « chronique musicale » des décennies révolutionnaires. La première Révolution (*XIe Symphonie*), la Révolution Socialiste (*XIIe Symphonie*), la Grande Guerre pour la défense de la patrie (*VIIe et VIIIe Symphonies*) en sont les étapes essentielles, et chacune d'entre elles est monumentale.

La grandeur de l'époque réclame des synthèses grandioses, non seulement dans le domaine des arts plastiques ou dans celui de la musique, mais aussi sur le plan littéraire, et non pas uniquement en ce qui concerne la prose, mais aussi en matière de poésie. Les poèmes de Maiakovski : *Vladimir Ilitch Lénine* et *Ça va* (Le poème d'Octobre), traduisent en une grandiose synthèse épique et lyrique tout l'historique de la préparation et de la réalisation de la première révolution socialiste du monde. Le Chilien Pablo Neruda

chante la lutte de libération nationale des peuples de l'Amérique Latine dans des cycles monumentaux, comme le célèbre *Chant général (Canto general)* ou plus récemment sa *Chanson de geste, (Cantión de gesta)* consacrée à la Révolution cubaine, qui s'apparentent aux gigantesques fresques murales des peintres mexicains. Nazim Hikmet avait, lui aussi, élaboré un colossal édifice poétique (dont le projet comportait neuf volumes et plus de trois milles personnages), suggestivement intitulé *Panorama humain ou Histoire du XXe siècle*. Après son « épopée » *Le désert et le printemps*, Vladimir Lugovskoï a passé quatorze ans à écrire l'œuvre capitale de sa vie: *Le milieu du siècle*, volume de poèmes dénommé par lui « l'autobiographie du siècle », résultat de profondes méditations lyriques et philosophiques sur l'homme, l'humanité, le bonheur, le communisme.

Il ne résulte pas, de ce que nous venons de dire ci-dessus, que le sublime ou le monumental ne peuvent se manifester que dans des poèmes de très grandes dimensions. Bien sûr, on remarque là aussi une certaine tendance des formes artistiques « vastes » à rechercher les perspectives amples (mais aussi et surtout à rendre avec ampleur les perspectives, ce qui n'est pas la même chose). Des synthèses dignes de la grandeur de notre siècle peuvent affecter des formes variées, le sublime de l'époque devenant la constante intime (et particulière à chaque cas), aussi bien dans des poésies laconiques que dans de longs poèmes. Une preuve concluante en ce sens est la création de Tudor Arghezi, dont l'exceptionnelle importance dans notre culture a été soulignée dans l'allocution prononcée par le camarade Gheorghe Gheorghiu-Dej à la Conférence Nationale des Ecrivains. « C'est un exemple de haute maîtrise, d'amour témoigné à leur mission d'écrivain, de conscience patriotique, que tous les hommes de lettres trouvent dans l'œuvre des brillants représentants de la littérature roumaine classique et contemporaine: Mihail Sadoveanu et Tudor Arghezi».

La vocation des mythes extraordinaires, des visions cosmiques, a toujours été considérée comme une coordonnée fondamentale de la poétique d'Arghezi. Des chercheurs tels que l'académicien George Călinesco, O. S. Crohmălniceanu, M. Petroveanu et d'autres l'ont étudiée sous ses différentes expressions; ils en ont dissocié les modalités de coexistence aussi bien que les phases historiques, depuis le mythe de Sisyphe jusqu'à celui d'Hercule. Le monumental arghezien est présent dans les cosmiques interrogations des débuts, bouleversantes par leur force et leur impuissance, mais surtout dans la phase des réalisations, quand les réponses, limpides et majestueuses, sont la quintessence de toute l'histoire universelle. Des œuvres comme *Mots assortis* et *Cantate à l'homme* sont elles-mêmes semblables à de « grands sommets rocheux », du haut desquels peuvent être contemplés des horizons vertigineux...

Mots assortis est un manifeste de l'esthétique du sublime. L'aspiration au mythe est ostensible, cependant que la mesquinerie propre au capitalisme est ignorée avec mépris ou répudiée avec haine. Ecœuré par les « évolutions » des philistins, le poète opte pour la révolte, même au prix d'une défaite; il préfère les hauteurs, dût-il en tomber. Son *Appel* n'est pas encore très clair, mais il annonce l'*Appel à l'ascension*, qui, des dizaines d'années après, « avait mûri comme l'épi ». Maintenant, il n'y a plus que la fiévreuse recherche de l'absolu, réel et irréel, humain et divin. Les *Psaumes* sont d'émouvants

témoignages de cette recherche aussi acharnée que vaine. Le dernier d'entre eux, qui date de 1959, résoudra définitivement l'antinomie entre la foi et la négation, en faveur de cette dernière; mais, jusque là, la voie est encore longue. Pour l'instant, le poète est « fortement pressé entre les éternités et les brumes ». Ce qui nous enchante, c'est précisément cette présence des éternités, ce sont les tourments — cosmiques eux aussi — endurés par amour pour la connaissance de la vérité, c'est le désir de tout élargir jusqu'aux dimensions les plus vastes.

Il a été donné à Arghezi d'ajouter un nouveau feuillet « au livre du mythe éternel », de noyer dans ses pages « un monde vague, languissant » et de faire « jaillir, ensuite, du fond, / un autre monde, limpide et doux ». Les preuves suprêmes en sont ses poèmes écrits après la Libération: *1907* et *Cantate à l'homme*. L'infini, perçu autrefois d'une manière symbolique et démoniaque, apparaît maintenant, transfiguré, à travers le prisme d'une vision optimiste, scientifique, comme le soutien et l'impulsion majeure pour l'homme audacieux.

Voici donc que chez Arghezi se retrouvent les deux alternatives ayant trait au sublime: le côté sombre, destructif, hostile, et le côté lumineux, constructif, favorable à l'homme. Sa poésie suit un chemin qui mène de la vision transcendante, surnaturelle, à la vision terrestre, humaine — de l'esthétique idéaliste à l'esthétique matérialiste.

Cantate à l'homme est un poème grandiose, consacré à l'élévation de l'homme par le travail, par la lutte, par la connaissance, le poème d'un essor obtenu « au prix de grands tourments et de souffrances, et aussi d'adoration, humainement ». C'est le poème de la libération graduelle de l'homme « que le soleil appelle » et qui triomphe « de la terre, de la tombe et du destin », aspirant à monter par l'esprit « plus haut que sa pensée n'était tenue d'aller ». L'accomplissement historique se fait en premier lieu par la lutte contre la nature; puis l'« inventeur » des outils, dont il faudrait baiser la main, tombe dans le servage et doit, par de durs combats, changer l'homme des persécutions en humanité véritable. Arghezi termine son poème plein de confiance dans la vie, dans l'avenir — un avenir de travail et de raison humaine — par son célèbre appel à l'homme encore opprimé, mais auquel notre siècle prépare l'affirmation et la libération totales:

Il est temps, vieux valet, esclave du mauvais,
Homme, mon frère, d'être ton propre maître.

★

Les catégories esthétiques expriment des lois valables pour le domaine artistique tout entier et généralisent les traits essentiels de ses différentes modalités. Mais, de même que l'art lui-même s'est spécialisé dans l'expression de certaines valeurs présentes aussi dans d'autres secteurs de l'activité humaine — de même des différenciations, des spécialisations se sont produites dans le domaine de l'art, à la suite de quoi des formes artistiques *particulières* ont été en mesure d'exprimer d'une manière parfaitement adéquate et concentrée, des qualités esthétiques *générales*.

La « sympathie » manifestée par certaines qualités esthétiques générales pour des formes artistiques particulières ne doit pas être comprise d'une façon rigide, exclusiviste, mais bien comme une *tendance*, comme une attraction *en grand*, qui n'exclut pas différentes autres combinaisons. Nous savons que

les arts spatiaux peuvent suggérer le temps, et qu'inversement, la musique crée des associations picturales. La littérature peut rivaliser avec la sculpture pour représenter la plastique du corps humain. S'il est vrai que la spécialisation par branches n'exclut pas les incursions profondes dans les terrains avoisinants, on peut d'autant moins parler d'un strict parcellement des rapports entre catégories et genres.

La tendance mentionnée ci-dessus est, pourtant, une réalité que le monumental vient confirmer à son tour. Nous disions précédemment que, dans le cadre de la sculpture aussi bien que dans celui de la peinture, ont paru des genres qui affectionnent spécialement le caractère monumental, sans que pourtant ce trait manque à d'autres genres de ces mêmes branches. Dans le domaine de la musique également, certaines formes sont plus aptes que d'autres à exprimer le monumental. En matière de littérature, le monumental dispose d'une large sphère de manifestation, mais avec des préférences marquées pour les genres *épiques*. Si la poésie lyrique préfère généralement le sublime non-monumental, la poésie épique dipose de moyens qui favorisent précisément la forme monumentale du sublime. De même qu'il existe un rapport intérieur entre la catégorie du tragique et le genre dramatique, on remarquera une attraction réciproque entre le monumental et le genre épique. L'épique est la sphère principale à l'intérieur de laquelle un contenu monumental peut se déployer tumultueusement, irrésistiblement, en une forme monumentale correspondante. C'est pourquoi nous trouverons, en premier lieu, des œuvres monumentales dans les genres littéraires (et aussi non-littéraires, dans la mesure où la subdivision en épique, lyrique et dramatique s'applique également à d'autres branches de l'art) qui, pour refléter la réalité, utilisent largement des moyens épiques. L'expérience de l'épopée antique et du roman moderne, qui tendent tous deux vers ce que Hegel nommait *la totalité unitaire*, confirme avec éclat cette affirmation.

Le roman est une forme artistique ayant un caractère analytique accentué, qui pénètre en profondeur dans les relations et les caractères, qui dissèque les événements et les faits sur le plan artistique, réalisant une véritable anatomie des pensées et des sentiments. En même temps, comme successeur légitime de l'épopée, dans des situations sociales et historiques nouvelles, il fait renaître les valeurs de celle-ci à un niveau supérieur, c'est-à-dire qu'il réalise une nouvelle « totalité unitaire », une nouvelle synthèse artistique. L'originalité et la puissance du roman réaliste sont dues, dans une grande mesure, à cette association dialectique entre individuel et général, entre profondeur et largeur, entre psychologique et social, entre analytique et synthétique. Lorsque l'accent porte exclusivement sur le côté analytique, au détriment du côté synthétique, nous assistons à un graduel rétrécissement de l'objet reflété et de la vision de l'écrivain, à la perte de l'ampleur épique, si nécessaire au roman.Cet appauvrissement du contenu est un danger réel, engendré en dernier ressort par le capitalisme, par les pressions néfastes que l'existence et la conscience bourgeoises exercent sur l'art. Cédant à ces pressions, l'intérêt à l'égard de l'individu dégénère en individualisme bourgeois, l'intérêt pour la psychologie en « psychologisme » subjectiviste, le « moi » du héros est arbitrairement arraché au milieu ambiant, à ses semblables, le contenu de la personnalité perd progressivement sa signification. Le « rétrécissement » graduel du roman — qui en arrive à se

nier et à se supprimer lui-même — est un processus caractéristique du modernisme bourgeois, processus à l'achèvement duquel nous assistons actuellement.

En opposition avec cette tendance, les grands romanciers de toutes les époques ont toujours tenté des retours à l'épopée, à la description ample de la vie sociale. En tant que produit démocratique de la conscience créatrice — précisait Thomas Mann — le roman ne le cède en rien à l'épopée, du point de vue de la monumentalité. Les grands romans sociaux de Dickens, Thackeray, Tolstoï, Dostoïevski, Balzac, Zola, constituent effectivement l'art monumental du XIXe siècle.

Le roman monumental a obtenu des succès décisifs dans toutes les contrées du monde, précisément à notre époque. Une simple énumération suffira à nous en convaincre. Les Russes Gorki, Alexis Tolstoï, Cholokhov, le Kazakh M. Aouézov, le Letton A. Oupit, les Indiens R. Tagore et Prem Tchand, les Américains Dreiser, Steinbeck et Faulkner, le Brésilien Jorge Amado, l'Islandais Laxness, le Danois Andersen-Nexö, les Anglais Galsworthy, Snow et Lindsay, l'Irlandais Sean O'Casey, les Français Romain Rolland, Martin du Gard et Aragon, les Allemands Heinrich et Thomas Mann, Bredel et Seghers, la Tchèque Pujmanova, le Hongrois Möricz Zsigmond, les Roumains Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petresco, comptent parmi les maîtres de cette forme artistique. L'orientation massive de tant de grands écrivains dans cette direction prouve que, derrière les préférences personnelles, agissent des lois sociales qui favorisent le monumental. Le rêve du romancier — de réunir en un tout organique des personnalités et des masses, des destins individuels et le destin des classes, des analyses aussi fines que des filigranes et des synthèses majestueuses, de permettre au lecteur de revivre des dizaines d'années, d'embrasser du regard tout un pays au milieu de tumultueuses transformations — ce rêve correspond pleinement à l'un des plus évidents impératifs sociaux de notre époque, et particulièrement de la société socialiste, qui a élargi considérablement nos perspectives politiques, historiques, géographiques, scientifiques, philosophiques et artistiques.

A la lumière de ce qui précède, nous nous rapporterons brièvement au Grand Livre du peuple roumain, à l'œuvre de Mihail Sadoveanu. Le miracle de cette œuvre consiste en une réussite stupéfiante, unique. Le Livre de chevet, la totalité épique primaire, le moment Alpha de la connaissance de soi-même sur le plan artistique, ne se réalise pas au commencement de la route, mais au bout d'une longue évolution, après l'entrée en possession de multiples valeurs accumulées tout au long des siècles.

Marx a nommé les Grecs «les enfants normaux de l'humanité». Le charme de l'art antique, disait-il, est indissolublement lié à l'enfance de l'espèce humaine, aux conditions sociales dans lesquelles celle-ci est née et qui seules ont pu lui donner naissance. L'art grec, alimenté par la sève de la pensée mythologique, ne pourra plus jamais revivre. Mais voilà que chez Sadoveanu s'est produit le miracle de l'osmose parfaite entre la mythologie et la science, entre la spontanéité et la conscience, entre l'enfance et la maturité. Un Homère du XXe siècle! La formule a été appliquée à d'autres aussi, mais à aucun écrivain elle ne s'est aussi bien adaptée qu'à Sadoveanu, parce qu'elle suggère précisément l'unité de l'élément archaïque et de l'élément moderne, des débuts et des parachèvements.

Chaque peuple s'enorgueillit de posséder un prosateur symbole de sa conscience nationale moderne. Nulle part, ou presque, *un nom* n'a eu des significations et des résonances aussi synthétiques que le nom de Sadoveanu dans la prose roumaine. Outre Sadoveanu, nous possédons un grand nombre de prosateurs marquants, de Filimon et Slavici à Rebreanu, Camil Petresco et d'autres, mais aucun d'entre eux ne dévoile à *lui seul* et dans une aussi grande mesure l'âme de son peuple.

Les prosateurs modernes communiquent généralement, avec une puissance artistique inégalable, une expérience *partielle*, *particulière* de la vie. Sadoveanu, au contraire, tend vers *la totalité absolue*, vers cette totalité que réalisent les premiers Livres de l'humanité, comme par exemple les créations homériques, en un temps où les différenciations étaient minimes et, par conséquent, l'horizon plus facile à embrasser dans son ensemble. Notre prosateur est, sous ce rapport, plus proche des grands poètes, de Dante, de Shakespeare, de Goethe, de Pouchkine, d'Eminesco. Il exprime *tout l'univers national*, à une époque où les écrivains se sont le plus souvent spécialisés dans l'expression de *certains* côtés de l'existence et de la conscience humaine, dans la mise en relief de *certaines* valeurs esthétiques. La totalité de l'objet réclame la totalité des moyens utilisés. L'art de Sadoveanu est universel, il comprend en germe toutes les directions et toutes les modalités ultérieures de développement (selon la manière homérique, celle du syncrétisme non différencié) et réunit en même temps à un niveau supérieur les variantes qui, jusqu'alors n'avaient atteint que séparément — par voie de différenciation et de spécialisation — un éclat remarquable. Le début et la fin se superposent, c'est pourquoi la simplicité cache une complexité, la naïveté — du raffinement, la « barbarie » — une culture finement ciselée, la spontanéité — une conscience séculaire. Derrière la synthèse directe, obtenue par contemplation naïve, nous reconnaissons la synthèse savante, fruit d'un long effort intellectuel, d'opérations compliquées de filtrage, de démembrement et de recomposition de la réalité — la perfection de l'artiste étant, dans ces opérations, la quintessence de l'expérience acquise par la nation tout entière.

En analysant l'œuvre immense de Sadoveanu — avec sa nature homérique, sa qualité essentiellement poétique, le mélange d'archaïque et de moderne, d'épique et de lyrique, le syncrétisme de la vision et de la méthode artistique — on constatera nécessairement l'attraction organique exercée sur l'auteur par le monumental. A côté d'Eminesco et d'Arghezi (deux poètes !) Sadoveanu est l'écrivain en prose ayant les plus profondes affinités avec le caractère monumental. Le sublime avec ses différentes formes — parmi lesquelles celle de la grandeur déclarée — est le propre de son œuvre, et cela, dans une grande mesure, précisément par suite de son caractère poétique, visionnaire. Son anti-capitalisme, aussi bien que celui d'Arghezi, suppose le rejet de tout ce qui est mesquin, petit, et en même temps l'affirmation de tout ce qui est grand, important, même sous un aspect peu significatif. Sadoveanu rétablit l'osmose entre l'épique et le poétique, le monumental et le poétique, continuant, sous ce rapport également, la tradition inaugurée par les épopées homériques.

La totalité de l'esthétique sadovénienne, dont nous avons parlé ci-dessus, résulte parfaitement de la totalité de son œuvre, de ce grandiose édifice dans son ensemble. Sadoveanu n'est pas encore entièrement compris de

tout le monde, entre autre parce qu'il n'est pas entièrement connu, parce qu'on n'a traduit de lui que des œuvres isolées et non le Livre dans son ensemble. Or, si pour beaucoup d'écrivains contemporains l'œuvre est égale à la somme des différents ouvrages, en ce qui concerne Sadoveanu, le résultat final est infiniment supérieur à cette somme. Les dimensions cosmiques, stupéfiantes et presque terrifiantes pour le chercheur sont perçues justement par le contact avec l'œuvre dans sa totalité, avec l'ensemble architectonique.

Voilà pourquoi le caractère monumental, chez Sadoveanu, doit être entendu en premier lieu comme une caractéristique de l'œuvre dans son ensemble, et seulement par la suite comme le trait particulier de certains de ses ouvrages. Tandis que, dans l'œuvre de Liviu Rebreanu, *la Révolte* et *Ion* se détachent nettement du point de vue du monumental, chez Sadoveanu, tout au contraire, l'attribut appartient à la Saga dans son ensemble, à la manière dont elle est conçue, depuis les éléments les plus menus jusqu'aux plus grands d'entre eux. Le monumental *ab ovo* de sa conception et de sa méthode est tellement frappant que, lorsqu'on analyse des œuvres disparates de Sadoveanu, on est amené à considérer comme des épopées non seulement les romans de grandes proportions, mais aussi des nouvelles de quelques pages. Le monumental jaillit du plus profond de l'esthétique elle-même, c'est pourquoi il est souvent présent dans l'image concrète, voire dans la phrase. C'est là une grande différence par rapport aux romanciers « habituels » — qui visent à l'épopée en écrivant des œuvres de centaines de pages, où l'élément extensif est obligatoirement connexe à l'élément intensif. Cette différence nous ramène au sublime des épopées d'autrefois : Sadoveanu, par sa structure même, est mythique, cosmique, épique, jusque dans les moindres détails. Cela ne nous empêche d'ailleurs pas de nommer épopée, dans le sens le plus propre du terme, son œuvre la plus étendue, *Les frères Jderi*, trilogie consacrée à l'époque du prince moldave Etienne le Grand. Là, aussi, comme dans les courts romans ou dans les contes, se retrouve *l'esprit d'épopée sadovénien*, esprit qui préside à l'assimilation artistique de la nature, à la manière de concevoir l'Homme, à la façon de représenter l'histoire comme une grandiose arène où s'affirme le génie populaire, comme un personnage principal indépendant — ce qui est en contradiction directe et permanente avec le parti pris anti-historique de la bourgeoisie, avec l'horreur que l'histoire inspire au capitalisme en décomposition.

Homère a donné une image complète d'un peuple dans la phase de sa merveilleuse enfance. Sadoveanu, lui, a réalisé la parfaite synthèse d'une nation la synthèse de nombreux siècles de tourments, jusqu'au moment de la pleine maturité du peuple, jusqu'au moment de la prise de possession par l'homme, de l'essence humaine, jusqu'à la totale libération et à l'infini développement des forces et des valeurs humaines dans le cadre de la révolution socialiste. La recherche marxiste-léniniste pourra explorer sans arrêt son royaume enchanté, cette immense encyclopédie géographique, historique, psychologique, sociale, esthétique de notre patrie et de notre peuple, qui fut entreprise dans l'esprit du monumental.

L'ACTUALITÉ DU CARACTÈRE

par GEORGETA HORODINCĂ

Le XXe siècle a vu se produire des événements historiques d'une telle ampleur et aux répercussions si profondes dans la vie sociale que, déclenchant l'enthousiasme et la confiance en la vie, ou au contraire faisant frémir d'horreur la conscience de l'humanité, ils ont concurrencé ce qui, dans la profession d'écrivain, a nom *imagination*. Quelle imagination, en effet, pourrait inventer un destin plus grandiose dans son dramatisme que celui du jeune révolutionnaire Ostrovski, devenu le célèbre Pavel Kortchaghine du roman *Et l'acier fut trempé*. Qui pourrait imaginer une réalité plus cruelle, une souffrance humaine plus atroce que celle qui fut endurée dans les camps de concentration d'Auschwitz et de Matthausen? Tout cela explique d'un côté l'épanouissement de certains genres littéraires qui ont pris un essor caractéristique au XXe siècle, comme le reportage, le document, le témoignage, etc., et de l'autre, l'appréciation dont jouissent les qualités de l'écrivain qui le rapprochent le plus de la réalité, comme l'esprit d'observation, la perspicacité, la réflexion, la compréhension des voies du développement historique

Aucun écrivain ne s'enorgueillit aujourd'hui d'un don exceptionnel

d'invention ; au contraire, presque tous essaient de nous convaincre qu'ils n'ont été que les modestes témoins des événements qu'ils narrent, que les personnages qu'ils nous décrivent existent tels quels dans la réalité et qu'ils sont beaucoup plus intéressants, plus expressifs qu'ils n'ont réussi, quant à eux, à les dépeindre. Si l'imagination est nécessaire dans l'interprétation des données fournies par la réalité et si les déclarations des intéressés ne doivent pas être prises à la lettre, particulièrement significative n'en est pas moins l'insistance avec laquelle cette qualité consacrée de l'écrivain est aujourd'hui reniée.

Conséquence légitime, une telle attitude envers le contenu des œuvres d'art entraîne aussi, nécessairement, l'emploi de moyens d'expression nouveaux. En ce sens, on a vu se développer, en même temps que rajeunissait la formule classique du roman, conformément aux nécessités de notre époque, une série de formes nouvelles. Nombre d'œuvres marquantes de la littérature actuelle ne ressemblent plus du tout, par leur structure, à l'image parfaitement construite, géométrique, que le siècle du roman nous a laissée en héritage, et ceci bien qu'elles se nomment et soient toujours des romans. Ainsi, la trilogie bien connue de John Dos Passos, *The 42nd Parallel*, *1919* et *The Big Money*, revêt à la lecture la

forme d'un montage cinématographique, qui nous promène à travers des milieux divers et nous fait assister à d'innombrables drames, encore que sa construction n'ait rien de la structure du type *Comédie humaine*.

« Les dossiers d'existence», méthode préconisée par l'écrivain roumain Camil Petresco et appliquée notamment dans ses romans *Le Lit de Procuste* et *Dernière nuit d'amour, première nuit de guerre*, tendent eux aussi vers une forme littéraire aussi ample que possible, et qui n'ait point l'air autant que faire se peut — d'une « construction » délibérée, d'une « interprétation » des données de la réalité. Chaque personnage qui raconte les événements à la première personne, à la manière d'un journal intime, constitue un « dossier » que l'écrivain nous présente (à l'en croire) comme tel, à l'état « brut ». Les romans *Etoiles en plein jour* d'Olga Berggoltz ou *Goutte de rosée* de Vladimir Soloukhine, deux auteurs soviétiques, nous présentent eux aussi l'expérience de ces écrivains sous une forme très libre, au regard des exigences consacrées par les maîtres du réalisme critique. Tant Olga Berggoltz que le jeune Vladimir Soloukhine, écrivains appartenant à des générations différentes, ont senti avec la même acuité que les transformations radicales auxquelles nous assistons sont par elles-mêmes si spectaculaires qu'elles n'ont plus besoin d'une intervention de l'imagination aussi soulignée et aussi accusée que l'était la solution presque mathématique de la formation et de la décadence des héros dans l'œuvre de Balzac. Lorsque Olga Berggoltz renonce à une composition d'une structure traditionnelle fondée sur l'idée d'une évolution objective, chronologique des événements, elle le fait justement afin de libérer son expérience personnelle, expérience d'un être de notre siècle, d'une forme que l'écrivain et le lecteur ressentent comme étant de la « littérature », et afin de donner par là une image plus authentique de la vie.

L'approche de la réalité se réalise de pair avec un raffinement des moyens artistiques qui tendent à passer plus inobservés, justement afin de donner au lecteur l'impression d'un contact direct avec la réalité. C'est pourquoi le désordre n'est souvent qu'apparent, et la disparition d'éléments tels que le sujet, la composition, le portrait, etc. — en arrive à refléter une organisation secrète et très rigoureuse des matériaux amassés. Le roman *Nu-pieds* de Zaharia Stanco, par exemple, offre au lecteur une irisation bouleversante. Les événements dramatiques de la révolte paysanne de 1907 sont présentés à la fois objectivement, à travers la perspective de l'auteur, et subjectivement, à travers la perspective de l'enfant appelé Darie, probablement l'enfant qu'était à l'époque l'écrivain. Ces deux angles de vue différents décomposent et recomposent sans cesse l'unité du livre, laquelle se révèle finalement très forte. La propagation de la conception marxiste sur le sens du développement social, ses conclusions quant à la place et au rôle de l'individu dans la société, l'essor de la science moderne et l'étude toujours plus poussée de la psychologie humaine ont nécessité en littérature également une dynamisation du caractère — lequel ne saurait plus apparaître comme une pétrification de l'humanité dans une forme monstrueuse (telle Lady Macbeth) ou simplement imparfaite — et ont ouvert une perspective générale sur le fond de laquelle se déroule tout conflit particulier et se cristallise tout caractère.

Le fait est évident surtout au théâtre. Nombre de siècles d'affilée, le théâtre a été ce qu'on appelle un théâtre de caractères: une immense galerie de

prototypes d'une humanité sublimée en *caractères* qui semblaient devoir être éternels. L'avare, le misanthrope, le rustre, l'intrigant, l'hypocrite et même le passionné, comme dans la Phèdre de Racine — (car, « classant » l'humanité selon les principes du rationalisme cartésien, le théâtre classique n'a même pas omis le caractère de... l'anti-caractère) tels sont les aspects immuables d'une conception métaphysique de la nature humaine.

Le théâtre avancé fait valoir aujourd'hui la conception d'un humanisme supérieur, en accordant au caractère un rôle important en tant qu'expression individuelle du général, et tout à la fois en tant que moyen de refléter — à l'encontre du théâtre du passé — l'avenir vers lequel s'achemine la nature humaine. Les conditions sociales dans lesquelles Shakespeare a développé sa pensée et sa force créatrice lui ont imposé, comme un desiratum éthique et esthétique, de refléter la pureté d'âme (Ophélie), l'amour pur et parfait (Roméo et Juliette), la soif de connaissance, de vérité et de justice (Hamlet). Tous ces personnages, qui ne trouvaient et ne pouvaient trouver une solution de vie dans une société hostile aux véritables valeurs humaines, étaient voués finalement à la folie et à la mort.

De même que l'oppression et l'exploitation se reflètent indirectement dans les rapports particuliers des personnages shakespeariens, dans les problèmes les plus intimes de leur existence, de même la perspective ouverte à l'humanité par l'ère du socialisme et du communisme ne peut pas ne pas se faire sentir jusque dans les relations personnelles entre les hommes. Mais le caractère, en tant que déterminante sociale, tend à personnifier aujourd'hui non pas certains types donnés une fois pour toutes, mais précisément les formes nouvelles adoptées, dans les nouvelles conditions, par ce que nous appelons la nature humaine. Dans *Mutter Courage* de Bertolt Brecht, le drame personnel d'Anna Fierling résulte clairement du choc de deux forces sociales opposées. Ces forces sont concrétisées de façon très expressive dans l'âme double d'Anna qui, femme du peuple et commerçante, « gagne et perd » en même temps par suite de la guerre.

La nouvelle dramaturgie roumaine compte maints personnages qui, tout en offrant au spectateur l'image de dramatiques existences privées, ont une profonde signification sociale. Des héros comme Bălcesco, dans la pièce du même nom de Camil Petresco, comme Anton Nastaï des *Mineurs* de Mihail Davidoglu, ou comme ceux de *La Citadelle anéantie* de Horia Lovinesco, vivent leur drame personnel dans le cadre et sous l'égide d'événements aux proportions historiques. Plus précisément, l'histoire vivante de notre peuple entrecoupe la trajectoire de ces destinées privées, se réalise par leur entremise et, inversement, la subjectivité des individus se trouve confirmée par le déroulement de processus objectifs ou, au contraire, comme dans le cas de Mateï de *La Citadelle anéantie*, à bon droit contrariée dans ses tendances anachroniques, individualistes. Bălcesco, le héros de Camil Petresco, est monté sur la scène du théâtre comme monta sur la scène de l'histoire le démocrate-révolutionnaire Bălcesco, en tant que représentant de notre peuple, véritable héros de la révolution de 1848. Sa brève et dramatique existence non seulement fut mêlée étroitement aux événements historiques, mais aussi *porta leur empreinte;* la maladie incurable qu'il contracta, ses privations personnelles, son exil, sa fin tragique marquent le *caractère* de cet homme éminent au

sceau ardent du sacrifice et de la grandeur humaine. Sa figure réunit dans une personnalité irradiante les traits les plus nobles, les idéaux, l'abnégation du peuple qui a lutté en 1848 pour sa libération sociale et politique.

La pièce de Vera Panova *Adieu Nuits blanches*, est un drame intime, le drame d'une très jeune fille, trompée dans son amour et sa bonne foi par un vaurien, qui ne veut que bien vivre du travail d'autrui. Une lutte sourde se livre en permanence, dans les rapports des deux jeunes gens, Mina et Valerik, entre la probité naïve et confiante de la jeune fille et la vile préméditation du vulgaire séducteur. Apparemment la victoire revient à Valerik, qui abandonne sans aucun scrupule la mère et l'enfant pour épouser la fille d'un haut personnage. Mais la véritable victoire, la victoire morale, n'en appartient pas moins à cette jeune fille modeste, qui ne sort en rien du commun, qui n'a point une intelligence hors pair, non plus qu'une forte personnalité, et point même une troublante féminité. Le caractère de Nina tout comme le caractère de Valerik ne restent pas figés dans l'immuabilité des caractères « généraux-humains » du séducteur de type Don Juan, et de la jeune fille abusée du genre Marguerite. Se profilant sur le fond d'une société en pleine construction communiste, qui prononce à leur égard un verdict moral, les deux personnages de Vera Panova sont entraînés par les lois de la vie sociale, sur des orbites différentes: alors que l'un glisse vers la déchéance et le néant, l'autre s'achemine vers une pleine valorisation de ses aptitudes.

Au centre de la littérature et de l'art avancés de nos jours, nous voyons se situer en permanence l'*homme*, qui se fait connaître à nous par l'entremise du *caractère*, comme dans l'art réaliste de tous les temps. Le roman du prince Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Le Guépard*, qui a fait date dans la littérature italienne il y a quelques années et a rendu célèbre un auteur décédé peu de temps auparavant, s'étaye justement sur une claire détermination sociale des personnages. Bien que lui-même aristocrate, Lampedusa a décrit de manière réaliste le caractère de son héros, le prince de Salinia, en fonction de la position de classe conservatrice de celui-ci, et a indiqué nettement, par le destin personnel de ce même héros, le déclin inévitable de la noblesse.

Dans la littérature roumaine actuelle, le cas d'Ilie Moromète, du roman *Les Moromète*, est des plus éloquents. Par sa vitalité extraordinaire et sa force de généralisation artistique, le héros de Marin Preda est devenu un personnage familier jusque dans la vie quotidienne, et non point seulement littéraire. Le paysan moyen, héros d'une vieille tragédie, partagé entre ses tendances de petit propriétaire et sa probité foncière, sa soif d'humanité, s'est fixé dans l'esprit du lecteur roumain sous les traits typiques de Moromète. Au demeurant, son nom est fréquemment utilisé dans le langage courant pour caractériser un type. Si quelqu'un est une « sorte de Moromète », nulle autre description ne pourrait mieux s'appliquer à lui que celle de Marin Preda. Des héros comme Anton Filip, le militant de parti envoyé à la campagne aux fins de devenir le pionnier d'une agriculture socialiste (*Bărăgan* de V. Em. Galan), comme Ilie Barbu, paysan pauvre qui s'encadre dans le nouveau régime collectiviste du village, plein de confiance, sûr d'accéder à une vie digne et prospère, non seulement du point de vue matériel mais aussi du point de vue moral (*Dans*

un village de Marin Preda) ou comme l'instituteur George Teodoresco, qui au retour de la guerre commence une existence nouvelle, celle des nouveaux intellectuels de notre patrie *(La Soif* de Titus Popovici), vivent tous leur existence individuelle sous le signe des temps nouveaux que vit notre peuple. Il serait inconcevable de tracer une barrière entre leur vie personnelle et la vie collective du peuple.

La littérature progressiste des pays capitalistes, d'un Hemingway, d'un Faulkner, d'un Steinbeck, d'un Pavese ou d'un Pratolini, a dépeint les contradictions du monde capitaliste par l'entremise de personnages qui représentent avec vigueur leur milieu, leur classe sociale. Le colonel Sartoris, de Faulkner, n'est-il pas un représentant typique des forces réactionnaires du Sud qui se sont opposées, les armes à la main, à l'émancipation des nègres? Même dans un roman fantastique comme la trilogie de l'écrivain italien Italo Calvino, *I nostri antenati (« Il Cavaliere inesistente »*, *« Il visconte dimezzato »*, *« Il barone rampante »)*, où l'auteur reconstitue, sous une forme parabolique et critique, l'image de l'homme vivant dans les conditions du capitalisme moderne, les personnages ne nous apparaissent pas comme des individus imperméables à la vie de la société, mais comme les représentants de forces opposées qui s'affrontent. Les intérêts divers d'une société déchirée par des contradictions internes se trouvent exprimés dans le conflit qui oppose le « baron parvenu » à sa famille, aux représentants du pouvoir d'Etat, à tous ceux qui exploitent et oppriment. Le baron Cosimo Piovesco di Rondò captive le lecteur par son âme sensible et généreuse, par son caractère réfractaire à la tyrannie, par son désir de participer activement à la vie de ses concitoyens, même si, désapprouvant l'abus de pouvoir de son père, il a préféré quitter pour toujours la terre et s'établir dans les... arbres. Geste évidemment symbolique! Sa révolte, née d'une attitude typique propre à l'intellectuel individualiste, s'exprime très précisément, malgré l'écrivain lui-même, par le plaisir que le baron Cosimo prend à participer à la vie et à la lutte de ses contemporains, tout en gardant ses distances par les moyens que nous avons montrés, tout en restant en dehors de la société. En construisant un type social, un personnage qui se fait le porte-parole de tendances plus larges, Calvino a créé une personnalité contradictoire mais pleine de vitalité.

Un exemple récent tiré de notre littérature est également susceptible d'illustrer la différence entre l'attitude des écrivains réalistes et celle des adeptes de l'antiréalisme en cette matière. Le second roman de Marin Preda, *Les gaspilleurs*, porte au premier plan les figures de deux médecins qui vivent plusieurs années durant la triste expérience de la ruine de leur amitié. Le docteur Munteanu représente sur le plan moral un complexe de traits négatifs qui se mettent en branle pour atteindre un but éminemment égoïste. Il se veut médecin éminent et rien de plus. Mais son but, méritoire en tant qu'ambition professionnelle, se dénature en cours de route, car il fait appel, pour y parvenir, à des moyens déloyaux, « per fas et nefas » comme dirait le poète. Il existe une éthique socialiste qui assure la possibilité de poursuivre un but avec persévérance et ténacité, sans pour autant recourir à de vils procédés envers son entourage, envers ses amis, envers son épouse. « Tout en préparant un grand coup, le docteur Munteanu me haïssait et je n'en savais rien »,

découvre à un moment donné son bon ami, le docteur Sîrbu. Cette attitude contradictoire se trouve illustrée dans le livre de Marin Preda d'une manière significative. La défaite essuyée par le docteur Munteanu dans sa vie personnelle comme dans sa profession, l'échec de ses ambitions qui avortent dans une grisâtre médiocrité et l'anéantissement de ses qualités d'homme de science, représentent indirectement une sanction sociale. Cette sanction n'est aucunement spectaculaire, mais met en lumière le climat d'une société nouvelle impropre aux compromis, à l'équivoque, à l'arrivisme. Dans un monde dominé par la morale de la jungle, le docteur Munteanu aurait peut-être réussi. Dans un pareil milieu la réussite sociale et même la réussite professionnelle n'entrent pas en contradiction avec l'absence de scrupules et d'humanité. Au contraire, elles les exigent, bien souvent. Mais toute atteinte à la morale est punie dans un monde qui non seulement édifie consciemment un régime économique et social nouveau, mais lutte aussi afin de créer des relations éthiques d'un type supérieur, humanistes. Ainsi, Marin Preda se préoccupe lui aussi du conflit entre tel ou tel individu et le milieu où il vit, mais, ici, les données du problème sont bien entendu renversées. A l'encontre de Calvino, par exemple, qui ne peut se situer du côté de sa société, le capitalisme étant l'ennemi de l'homme, Marin Preda se manifeste comme un porte-parole de la société, car le régime socialiste vise non pas à pervertir mais à ennoblir l'homme. Le conflit, qui met en relief dans une perspective nouvelle un problème propre à notre époque, à savoir les rapports entre l'individu et la société, acquiert une marque individuelle qui est en même temps la marque d'un destin humain, « général-humain ». Le caractère du personnage se définit donc lui-même dans ce conflit, mais il définit tout aussi bien le sens dans lequel se développe la véritable nature humaine.

Dans sa trilogie *Un homme parmi les hommes*, dédiée au démocrate-révolutionnaire Nicolae Bălcesco, Camil Petresco confère à la personnalité de son héros l'énergie qu'incarnent les masses populaires en mouvement, le peuple roumain engagé dans la voie de la révolution. Comme il s'agit d'un personnage historique, le rapport entre l'individu et la classe sociale qu'il sert — et qui constitue le facteur déterminant — nous apparaît plus clairement encore. L'énergie, la dignité, le sens de l'histoire dont témoigne Bălcesco s'étayent sur la force, sur la ferme aspiration des masses populaires à créer une société réellement propice au développement de *l'homme*. A cet égard, le *caractère* de Bălcesco nous donne véritablement la perspective de l'homme de l'avenir. Sa préoccupation exclusive pour l'accomplissement de la révolution témoigne de sa clairvoyance en ce qui concerne les problèmes de la société roumaine de l'époque, en même temps que de la profonde compréhension, chez l'auteur, du rapport dialectique entre l'individu et la collectivité. Certains critiques, qui n'ont pas pleinement saisi la signification des problèmes spirituels délicats que Camil Petresco a débattus dans ce roman, lui ont reproché, d'après les canons consacrés, d'avoir négligé « la vie personnelle » du héros. En fait, l'écrivain s'est attaché délibérément à mettre en lumière l'austérité préméditée du héros, l'idée du sacrifice personnel que Bălcesco a fait à la cause de la révolution. Bien plus, Camil Petresco a suggéré, en libérant Bălcesco de ses

obligations sentimentales, la difficulté, parfois insurmontable qu'il y a dans une société organisée de manière injuste, à fonder une vie de famille probe et solide, qui ne soit pas en même temps un obstacle dans la voie de la lutte pour la liberté. Le bonheur personnel au sein d'une société fondée sur l'exploitation de l'homme par l'homme est chose chimérique. Et dans la lutte menée pour modifier les conditions sociales iniques, maints révolutionnaires se voient contraints de sacrifier leur « vie personnelle », pour servir un idéal plus elevé, à même d'assurer une « vie personnelle » heureuse à des millions de déshérités.

Mais alors que les adeptes du réalisme assouplissent leurs moyens d'expression en vue de les adapter à un contenu nouveau, spécifique de notre époque, une série de théoriciens et d'écrivains qui servent la cause du décadentisme attaquent les éléments essentiels de l'architecture de l'œuvre d'art, l'empêchant de refléter fidèlement la réalité et le sens de son développement. L'un des moyens artistiques les plus contestés par les esthéticiens et les praticiens du décadentisme est en conséquence le *caractère*, car la détermination sociale, les conditions de l'existence dans la collectivité et la nature de cette collectivité se reflètent nettement dans l'aspect typologique des personnages. Ils affirment d'ordinaire qu'il faut se préoccuper en art non pas d'une situation accidentelle ou « extérieure », comme par exemple la condition sociale, mais de situations beaucoup plus générales, communes à tous les hommes et éternelles, comme par exemple la mort, l'amour, la violence, autrement dit le « destin » immuable. Parfois, la bataille que ces intellectuels livrent au caractère a son origine dans un sentiment authentique de révolte contre l'ancien monde, mais une compréhension non dialectique du rapport existant entre ce qui est général et ce qui est particulier, une conception antihistorique du développement de l'homme les empêchent d'imprimer à cette révolte une juste orientation. Divers écrivains même parmi les mieux intentionnés, préconisent le renoncement à la détermination sociale des personnages, en laquelle ils voient une consécration littéraire indésirable de l'aliénation de l'homme vis-à-vis de sa propre nature. Accepter l'idée du conditionnement social, assurent-ils, c'est accepter les mystifications idéologiques de la bourgeoisie (? !). Sartre considère l'idée de caractère dans son acception éthique, comme une forme de la lâcheté humaine. Sous prétexte qu'ils ont « leur » caractère, qu'ils ne veulent point changer pour ne pas perdre le timbre spécifique de leur personnalité, nombre de gens s'accommodent fort volontiers de leur paresse et d'autres défauts ; c'est pourquoi Sartre affirme : je ne veux pas avoir de caractère, je veux être *personne*, je veux être l'*Homme* purement et simplement. S'il est vrai que derrière la notion de caractère se cache bien souvent la crainte de tout changement, la peur petite-bourgeoise du mouvement dialectique des choses, de la nécessité des transformations sociales et individuelles, il n'est pas moins vrai que la faute en revient uniquemet à cette interprétation unilatérale du caractère, interprétation dictée par une réalité sociale donnée, par le spectacle odieux que nous offre le comportement de l'homme dans la société capitaliste, dans la société au sein de laquelle Sartre écrit.

Mais les traits positifs ne peuvent-ils pas être des traits de caractère? La confrontation de l'homme avec

des catégories abstraites comme le Destin, l'Amour, la Violence peut-elle réellement mettre en évidence les traits généraux-humains. Est-il des traits généraux-humains qui peuvent exister à l'état « pur », sans s'incarner dans un destin humain individuel, dans un caractère, au sens littéraire et éthique du mot? En fait, les prétentions à abolir en art ce qui n'a pas été et ne saurait être aboli dans la vie, à savoir le caractère, représentent objectivement une tentative de mystification visant à détourner l'attention des buts immédiats de la lutte menée pour la transformation de la société et de l'homme, au bénéfice d'une illusion, d'une abstraction. Le caractère en littérature ne peut réellement représenter l'*Homme* que par une assimilation des traits spécifiquement humains, par une présentation aussi poussée que possible de l'homme considéré dans le complexe de ses rapports sociaux, dans ses aspirations à modifier son « destin », à briser les chaînes de l'aliénation de soi, concrètement, par la lutte contre une société qui aliène l'homme. Sans quoi, l'aliénation demeure réellement indestructible, « fatale ». Et l'intention louable de dénoncer cette aliénation et de faciliter à l'homme sa lutte contre elle, ne fait en réalité que la consacrer, que la perpétuer.

Albert Camus, qui fut l'un des théoriciens existentialistes les plus actifs, considérait que les deux grands problèmes de la philosophie sont: le suicide *(Le mythe de Sisyphe)* et l'homicide *(L'homme révolté)*. Le premier criminel est le destin qui fait que l'existence s'achève dans la mort et si, en conséquence, l'homme pousse la « rigueur » de son raisonnement sur l' « absurdité » de la vie jusqu'au suicide ou à l'assassinat, il n'a aucune culpabilité morale: le véritable meurtrier est le destin. Théoriquement, Camus a préconisé une solidarité fondée sur cette *condition humaine* des hommes, dirigée contre le Destin, une sorte de révolte permanente qui ne doit jamais devenir une révolution sociale (car la révolution se porte toujours contre les hommes et non pas contre le fameux Destin). C'est là une solidarité qui, passant outre aux différences sociales, doit empêcher l'humanité de se livrer aux massacres ou à un suicide en masse. Un adepte de cette « révolte » métaphysique contre le Destin est Caligula, de la pièce du même nom. L'empereur romain renommé pour sa cruauté et sa tyrannie est dépeint par Camus sous les traits d'un être qui a compris l'absurdité de l'existence humaine et qui pousse ces prémisses jusqu'à leurs dernières conséquences. Les faits et gestes de Caligula, qui sont d'une rare cruauté et dépourvus de toute logique dans l'ordre courant des choses, apparaissent à son entourage comme les faits et gestes d'un dément. En réalité, Caligula est — selon l'écrivain — un héros et un philosophe profond qui fait délibérément sienne la technique du Destin: il tue sans motif, commet des iniquités flagrantes etc. Caligula a recours à la puissance impériale afin de se substituer, tout au moins pour un certain temps, au Destin et ses actes se situent dans une zone où la morale a perdu toute signification. Le spectateur voit se perpétrer sous ses yeux des massacres sans nombre qui veulent simplement démontrer que, si nous devions faire nôtre jusqu'au bout la logique absurde du Destin, nous devrions être tout aussi arbitraires, tout aussi criminels que lui. Camus en arrive à conférer une auréole de noblesse philosophique à la plus lamentable expression de l'aliénation, qui est la

démence. Dans le cas de Caligula — puisqu'il s'agit là d'un personnage historique dont les initiatives ont été extraites par Camus directement des biographies des *Douze Césars* de Suétone, — nous pouvons mieux déceler comment une conception aberrante a poussé l'écrivain à idéaliser l'aliénation la plus monstrueuse, en nous la présentant comme un stade suprême de l'homme authentique.

Dans *Le Malentendu* deux femmes, la mère et la fille, se livrent à l'assassinat des clients riches qui font halte dans leur auberge, de manière à ce que plus tard la fille puisse s'assurer une existence aisée, sans soucis, quelque part au bord de la mer. Un beau jour, la victime désignée par le destin est le fils et le frère des deux femmes : parti vingt ans auparavant, il revient à présent auprès des siens, riche et décidé à venir en aide à sa mère et à sa sœur. Le malentendu n'ébranle que le moral de la mère qui se suicide. Mais la fille, véritable héroïne existentialiste, constate qu'elle n'aurait pas agi autrement, même si elle avait reconnu en cet étranger son propre frère. Ce qui la pousse à se suicider à son tour, c'est uniquement la solitude où elle se débat. En la quittant, sa mère lui a donné le sentiment que le crime lui-même (!) est impuissant à unir deux êtres : « *J'imaginais que le crime était notre foyer et qu'il nous avait unies, ma mère et moi, pour toujours. Vers qui donc, dans le monde, aurais-je pu me tourner, sinon vers elle qui avait tué en même temps que moi ? Mais je me trompais. Le crime aussi est une solitude, même si on se met mille pour l'accomplir. Et il est juste que je meure seule, après avoir vécu et tué seule.* » A supposer que le manque d'intérêt de Camus pour les contradictions sociales qu'il juge « non essentielles » et que sa préoccupation exclusive pour ce qui pourrait être « commun » à tous les hommes, visent une société utopique où l'humanité délivrée de tout problème social, se dédierait uniquement aux problèmes métaphysiques, est-il possible de penser que l'homme de l'avenir réussira à conquérir une condition humaine nouvelle par des expériences à tout le moins négatives comme le crime, l'assassinat, l'injustice, l'arbitraire ? N'est-il pas plus logique de reconnaître dans les actions des héros de Camus le fruit de relations humaines étayées sur la morale de la jungle et projetées arbitrairement sur le firmament du « général-humain » ? La réponse la plus claire à cette question nous est donnée par l'œuvre de certains successeurs ou émules de Sartre et de Camus, entre autres, Samuel Beckett et Jean Genêt. Ces deux derniers écrivains qui se situent sur les mêmes positions de la confrontation de l'homme avec le destin et de l'ignorance voulue de la détermination sociale du caractère, mettent en scène des criminels et des pédérastes, des êtres larvaires qui attendent inlassablement un salut, une solution de l'énigme humaine et de leur propre néant. La confrontation de l'« homme en général » avec le destin devient dans le théâtre de Beckett ou de Genêt l'expression la plus typique des tares de classes en déclin, tares élevées au rang de traits humains éternels.

Le Balcon de Jean Genêt introduit délibérement une confusion entre le plan de la réalité et celui de l'illusion, afin de suggérer la fausseté, l'incohérence, et en dernière instance, « l'irréalité » même de notre destin. *Le Balcon* est une maison de passe où les clients trouvent, en dehors des plaisirs habituels, la possibilité de jouer un rôle auquel ils aspirent et qu'ils ne réussissent pas à remplir dans

la vie réelle. Tel personnage joue le rôle d'un pieux évêque, tel autre le rôle d'un brave général, tel autre celui d'un juge etc. Quelque part au dehors a lieu une révolution qui se rapproche de plus en plus et menace de conquérir aussi *le balcon*, la maison des illusions. Le chef de la police promet de mettre fin à la révolution et de sauver « l'institution » où un seul rôle n'a été sollicité par personne : le rôle du chef de la police. La révolte est, en effet, étouffée ou pour mieux dire détournée de son but, grâce à une idée « salvatrice » : tous les rôles illusoires sont présentés au peuple comme authentiques. Le pseudo-général est présenté comme un véritable général, chef de l'armée, le faux évêque, le faux juge passent pour les représentants autorisés d'un pouvoir réel et la patronne de la maison de tolérance pour une reine. Il n'y a que le chef de la police qui joue son propre rôle. L'illusion est prise par le peuple pour une réalité et le pouvoir aboli par la voie révolutionnaire est rétabli « par la voie psychologique ». Ainsi donc le peuple se soumet à une image, et non pas à une réalité. L'idée de Sartre, d'après laquelle le caractère étant un conglomérat de mystifications sociales, doit être abandonné, est poussée ici jusqu'à sa dernière conséquence. Genêt, qui n'a pas le sens du réel non plus que la position politique progressiste de Sartre, pousse cette conception jusqu'au bout, mettant à nu ainsi son erreur de la manière la plus frappante. Les personnages de Genêt apparaissent dans la posture de victimes éternelles d'une mystification éternelle, impossible à éviter tout au moins tant que nous vivons en société. Les hommes ne peuvent se libérer — essaie de démontrer Genêt — de l'image sociale qu'ils se sont faite d'eux-mêmes, du rôle qu'ils détiennent dans la société. Ils brisent en vain l'une ou l'autre des formes du pouvoir d'Etat tyrannique, car les images de ce pouvoir restant intactes dans leur esprit, ils refont eux-mêmes inlassablement, d'après ces mêmes modèles, d'autres types de tyrannie. Autrement dit, ils recréent ce qu'ils détruisent, incapables qu'ils sont de s'arracher aux pièges intérieurs des illusions. Le jeu des illusions se répétant à l'infini, il est vain de vouloir présenter les hommes sous un jour différent, en fonction de certaines circonstances historiques, de la classe à laquelle ils appartiennent, de leur individualité ou de leur caractère. D'où aussi l'apparence symbolique, l'air schématique ou conventionnel des personnages.

La désagrégation du caractère atteint des formes si bizarres que nous avons peine à reconnaître, par exemple, dans les protagonistes des romans de Samuel Beckett, cet être doué de conscience et de raison qu'est l'homme. Une sorte de brume voile l'esprit du personnage principal de *Moloch* (le premier roman de Beckett) qui a oublié comment il s'appelle et où il habite, quelle ville, quel pays, quelle rue. Les sentiments représentent une réalité qu'il ignore. En revanche, le personnage détaille les sensations organiques les plus imperceptibles, les impulsions les plus obscures, avec une virtuosité étonnante de la part d'un être qui, à d'autres égards, frise le crétinisme. Contestant la valeur de l'expérience sociale et historique des rapports entre les hommes, expérience qui s'exprime sur le plan de l'art par l'entremise du caractère, des écrivains comme Samuel Beckett se réfugient sur le terrain de l'animalité pure, le considérant comme le terrain de l'homme « authentique », « non vicié » par la société.

En conséquence, leurs héros, loin de devenir des présences humaines authentiques, comme le voudrait l'auteur, nous apparaissent comme des mécanismes étranges, à l'esprit obscurci et déréglé, au cœur desséché, aux sens hypertrophiés, à l'instar des animaux qui entendent mieux que l'homme, voient plus loin que lui ou sentent des effluves que l'homme ne peut percevoir. Pareils personnages ont d'ordinaire des fonctions animalesques plus nombreuses et plus développées que les fonctions humaines. L'acuité des sens apparaît comme une conséquence naturelle de l'abêtissement de la raison.

Alain Robbe-Grillet, l'un des protagonistes de la nouvelle vague, nous présente dans son roman intitulé *La Jalousie* un héros réduit à l'organe de la vue. Tout autre signe d'une présence humaine complexe a disparu et ce personnage, dont nous savons simplement qu'il est le mari d'une femme A..., ne fait qu'enregistrer ce qu'il voit. Ainsi il voit que A... (bien entendu, l'héroïne ne peut pas, elle non plus, avoir un nom) a placé deux fauteuils l'un à côté de l'autre, et le troisième de l'autre côté de la table. Les deux premiers sont occupés par A... et par Franck (peut-être son amant) et le troisième par *Le Regard* (l'époux !). La jalousie même dont nous parle le titre du roman, et qui est en tout cas un état d'esprit, donc un indice de la conscience, de la pensée et des sentiments, est ici une fonction arbitraire, une hypothèse de laboratoire, dépourvue de perspectives ou de signification en vue d'une compréhension plus profonde de l'homme, fût-il étudié dans le cadre de l'expérience qu'on nous propose, à savoir la jalousie.

Nathalie Sarraute substitue à l'expérience sociale et historique objective des hommes, et en conséquence au caractère (manière individuelle de réagir vis-à-vis de la réalité qui existe indépendamment de notre volonté) une subjectivité absolue et donc mystificatrice. Le subconscient semble à l'auteur constituer le domaine le plus indiqué pour découvrir la physionomie réelle de l'homme. Mais en appliquant cette méthode, Nathalie Sarraute a découvert — ce à quoi on pouvait s'attendre — qu'à ce niveau larvaire d'existence, les hommes ne diffèrent pas les uns des autres et qu'en perdant toute trace de personnalité propre, ils ne possèdent plus de traits distinctifs et se confondent avec l'animalité, avec l'espèce. Aussi n'est-il pas étonnant qu'un roman de Sarraute porte le titre *Le portrait d'un inconnu*. Ce roman de facture presque policière ne se propose pas de découvrir un assassin. La narratrice regarde évoluer par simple curiosité deux êtres, le père et la fille, à seule fin de connaître leurs tréfonds les plus secrets. Mais elle échoue dans ses velléités de détective amateur de caractères humains: les personnages ne peuvent être connus. Débarrassés de tout ce qui est habitude de vivre en société, d'entretenir des relations avec autrui, ils deviennent obscurs, amorphes, et le personnage n'apparaît comme tel à l'écrivain et ne possède un caractère, qu'autant qu'il joue le *rôle* d'un personnage, rôle forgé par une longue et pesante tradition d'existence au sein de la collectivité. Sitôt que cette « peau d'emprunt » est écartée, sitôt que nous pénétrons dans l'intimité du subconscient d'un individu, nous découvrons partout — au dire de Nathalie Sarraute — le même être dominé par des instincts primaires, la même animalité obscure, le même magma originaire dont nous sommes tous

issus et dont nous ignorons en fait ce qu'il est. Mais comment se fait-il qu'en étudiant justement ce que l'individu a de plus spécifique — de l'avis de l'écrivain — en fouillant dans le subconscient, en analysant justement ce qu'il y a de plus subjectif, de plus intransmissible, on obtienne un résultat tout à fait contraire au résultat escompté? Au lieu et place d'un être unique, distinct de tous les autres, Nathalie Sarraute ne découvre qu'un inconnu qui se confond irrémédiablement avec l'espèce. N'est-ce pas justement parce que la relation dialectique entre le général et le particulier est arbitrairement brisée et parce que les deux termes qui constituent cette relation — l'individu et la société — sont interprétés comme étant irrémédiablement opposés, en dépit de la vérité de la vie, qui exige que l'homme considère l'homme dans sa dépendance vis-à-vis de la société?

★

Les attaques contre le caractère, contre cet élément de première importance dans la littérature réaliste, ont lieu sur le fond des rapports sociaux marqués au sceau de la déshumanisation, de la méfiance et du mépris à l'égard de la personnalité de l'homme, dans un contexte qui, loin d'être caractéristique de la société ou de la nature humaine en général, comme le pensent les auteurs susmentionnés, n'est spécifique que pour un certain régime social, à savoir le régime fondé sur le principe « homo homini lupus », déchiré par les antagonismes et la concurrence entre les individus.

En dissolvant le personnage en tant qu'unité vivante, en tant que personnalité, fût-elle tourmentée, déchirée par des impulsions contradictoires, ces auteurs contribuent, peut-être à leur insu, non seulement au maintien de cette condition dont ils se plaignent souvent en principe, mais aussi à l'appauvrissement de leur propre art, vidé de sa substance. Les modalités et les moyens auxquels ils ont recours et qu'ils proposent comme étant d'une originalité absolue, « révolutionnaires » par rapport à la tradition réaliste, sont stériles, pseudo-innovateurs. Certes, la réévaluation des formes consacrées, la création de nouvelles modalités de représentation de la vie — en l'espèce de nouvelles expressions du caractère — est légitime en soi, voire même obligatoire pour l'écrivain pénétré de sa mission. Mais l'innovation authentique, véritablement créatrice, à même d'accroître les possibilités de connaissance de l'âme humaine et le patrimoine des valeurs, et de servir donc tant le progrès général que le développement de l'art, le raffinement de ses instruments et l'enrichissement de ses ressources, exige que l'homme soit non point chassé mais au contraire solidement ancré au centre de l'œuvre. Il s'agit de décrire l'homme dans ses rapports avec ses semblables, dans ses efforts — même s'ils sont parfois infructueux dans l'ambiance hostile du capital — pour s'affirmer dans la plénitude de ses aspirations, avec tout ce qui définit son humanité. C'est là une exigence que l'art même soulève devant l'écrivain, par la voix de la vie. Le grand art ne saurait être qu'humaniste.

UNE ANTHOLOGIE DU BEAU

par MARIN BUCUR

Il y a plus d'un quart de siècle, le professeur et historien N. Iorga s'inquiétait, non sans raison, « Qui donc aura le courage de nous donner l'œuvre d'Eminesco tout entière? » et il affirmait que « chaque ligne d'Eminesco mérite d'être imprimée ». Aujourd'hui, Perpessicius vient de clore, avec le sixième volume, la série complète des œuvres poétiques du grand artiste. Pour Perpessicius, les paroles de Iorga sont devenues un programme d'activité quotidienne. Le discours de notre grand historien fut, en effet, comme un prologue à l'action que ce critique généreux et enthousiaste entreprit peu après.

25 ans cependant... presque toute une vie dédiée avec une ardeur constante aux manuscrits d'Eminesco. Pour la culture roumaine, Perpessicius est l'*éditeur* d'Eminesco, et cela ne diminue en rien ses propres mérites littéraires. On sent que cette action a été dirigée par une attitude intellectuelle supérieure, capable de déterminer un auteur à se consacrer passionnément à la seule mise en valeur du trésor poétique d'Eminesco. Perpessicius a compris que c'était un devoir que de restituer entièrement Eminesco au peuple qui lui avait donné la vie et de lui faire largement connaître son labeur, ses recherches d'un prix inestimable. Car en tant qu'éditeur, Perpessicius est bien plus qu'un simple technicien opérant sur des textes; c'est un critique, un historien érudit de la littérature et par-dessus tout un poète qui chante, qui vibre, qui s'émeut. Les commentaires qui accompagnent chaque poésie forment une véritable biographie que, modestement, il imprime en petits caractères et traite d'annexe. Ce que le professeur G. Călinesco a fait pour la critique de l'œuvre et de la biographie du poète, Perpessicius l'a fait en tant qu'éditeur. Il y a là une vénération profonde que, dans la solitude de sa bibliothèque Perpessicius entretient depuis des dizaines d'années.

L'œuvre était encore en partie dans la « corbeille à papier » et parmi les cahiers du poète. Ces matériaux épars contiennent cependant toute une flore poétique. On y trouve des pièces tronquées, des croquis, des esquisses, des plans, des fragments d'édifices projetés, simples feux d'artifice côtoyant des morceaux définitifs, fantaisies parmi des œuvres achevées. Le laboratoire poétique est là tout entier, comprenant toutes les phases du travail, des premières jusqu'à celles où les produits enfin se cristallisent. Il y a aussi les

expériences abandonnées ou, évidemment, non réussies. Les cacher, sous le couvert d'une piété pharisaïque, serait une véritable impiété.

Conçue comme une œuvre nationale, l'édition de Perpessicius constitue elle-même un monument. L'exégèse critique du professeur G. Călinesco a restitué à l'œuvre d'Eminesco ses véritables dimensions. Perpessicius vient les confirmer par les textes. Taches, ombres et fissures ne ternissent pas l'or du vers d'Eminesco : dans les abîmes ou sur les sommets, le rayonnement du génie est le même.

L'édition de Perpessicius se trouve actuellement à son zénith. Le travail continue, devant explorer tour à tour tous les endroits ignorés. Perpessicius a pour Eminesco un véritable culte et il le servira, de toutes ses forces jusqu'au bout.

Dans l'ensemble de l'œuvre d'Eminesco, ce sixième volume est indispensable à la compréhension de la pensée esthétique du poète. On trouve une des clefs de son œuvre. Dans ce volume l'éditeur certifie et démontre que le folklore est intimement lié à l'œuvre d'Eminesco, de même que le peuple retrouve dans les poésies de celui-ci l'un de ses biens spirituels. L'éditeur lui-même traite le problème de l'influence de la littérature populaire sur Eminesco, non pas comme un des domaines de sa poésie, mais comme un fondement de toute son œuvre. Il y a chez Eminesco bien mieux qu'une phase d'inspiration folklorique ou de recherches dans ce domaine, mais une noble foi dans la création artistique du peuple, une fusion incessante entre la création des masses et celle du poète. Parler de poésie populaire, au cours d'une analyse critique de la poésie d'Eminesco, c'est parler de tout ce qui est chef-d'œuvre de pensée et de réalisation artistique dans l'œuvre du poète. En contact avec le folklore, le génie du poète jette des éclats d'une mystérieuse et rayonnante beauté.

La parution de ce volume, qui clôt l'édition des œuvres poétiques d'Eminesco, semble être un couronnement de l'activité de l'éditeur lui-même, qui vient de célébrer son 70e anniversaire. Il y a là pour nous une occasion de rendre un hommage ému au poète Perpessicius qui fut capable de renoncer à sa propre lyre, afin que des générations entières introduites par lui dans ce sanctuaire de la poésie roumaine, y apprennent elles-mêmes à chanter.

pôts, cruellement exploités et réduits à l'indigence.

C'est au cours d'une brève existence, 24 ans à peine, que Georg Büchner devait déployer son importante activité d'écrivain et d'homme de science révolutionnaire. Après avoir terminé ses études secondaires au gymnase de Darmstadt, il s'inscrivit en 1831 à l'Université de Strasbourg, où il étudia les « sciences de la nature » et tout particulièrement la zoologie et l'anatomie comparée. Dans cette ville, à une époque où s'imposaient les principes du Congrès de Vienne — pour qui « la plus petite dynastie valait davantage que le plus grand peuple », selon l'expression d'Engels — on sentait tout de même une certaine agitation, un esprit révolutionnaire dirigé contre le règne de Louis-Philippe.

En 1833, Büchner revient à Darmstadt et, pour ses quatre derniers semestres d'études, se voit obligé de suivre les cours de l'Université de Giessen. Cependant, venu d'une grande ville universitaire française, il étouffe dans cette petite cité allemande de six mille habitants à peine. « Ici, tout est étriqué, petit: la nature autant que les hommes », se plaignait-il dans une lettre. Aussi le futur écrivain ne tarde-t-il pas à adopter une attitude protestataire et révolutionnaire, tant vis-à-vis du régime féodal du grand-duché, qu'à l'encontre du libéralisme « incapable d'action » de la petite bourgeoisie. Il commence à comprendre — comme il résulte dès lors de son attitude constante — que la base économique est le facteur essentiel qui ouvre les voies menant à la liberté. En 1834, Georg Büchner (âgé alors de vingt-et-un ans) accomplit l'acte révolutionnaire le plus important de sa vie: il fait paraître le célèbre pamphlet *Der Hessische Landbote* (le Messager des paysans de Hesse), qui porte en épigraphe cette phrase empruntée aux armées révolutionnaires françaises de 1794: *Friede den Hütten! Krieg den Palästen!* (Paix aux chaumières, guerre aux palais). *Der Hessische Landbote* est avant la parution du « Manifeste Communiste », l'un des plus considérables documents révolutionnaires du XIXe siècle. L'intention de Büchner était d'entraîner les paysans de Hesse à la révolte, par le truchement de son « messager ». Comme on pouvait s'y attendre, cette activité n'allait pas tarder à lui valoir des ennuis. C'est pourquoi, quittant le grand-duché de Hesse, il revint une fois de plus à Strasbourg, où il fit une remarquable communication scientifique du domaine de la zoologie *(Le système nerveux du barbeau)* et alla finalement s'établir en Suisse, à Zurich. Là, durant les années 1836—1837, il fut chargé d'un cours d'anatomie comparée. Mais, ayant contracté le typhus, il mourut dans cette ville, le 19 février 1837.

Dans l'ensemble de la production littéraire de Georg Büchner, c'est *Dantons Tod* (la Mort de Danton) qui demeure indéniablement l'œuvre la plus remarquable. L'auteur y dépeint, dans une succession de scènes, la crise de la révolution bourgeoise de France, au moment où une divergence de conceptions creusait un abîme entre les deux groupes révolutionnaires ayant à leur tête Danton et Robespierre. Dès le début, Danton affirme son point de vue par la réplique: « Là où cesse la légitime défense commence le crime. Je ne vois aucune nécessité qui nous oblige à continuer de tuer. » Par cette affirmation, il rejoint l'opinion d'un autre personnage, Hérault, qui dit: « La révolution doit cesser, pour que commence la République ». A cela, Robespierre réplique: « La révolution sociale n'est pas encore achevée. Et quiconque arrête la Révolution à mi-chemin

creuse lui-même sa tombe. L'aristocratie n'est pas encore morte et le pouvoir du peuple doit remplacer cette classe dans tous les domaines ».

C'est donc sur ces positions antagonistes que se construit le conflit du drame, dont les éléments sont recueillis par Büchner non seulement dans les archives de la révolution française, mais aussi, en un esprit plus large, dans le climat même de son époque. L'auteur — en dépit d'une grande lucidité qui lui permet de voir le caractère limité, bourgeois, des idées de Danton — n'en réserve pas moins sa sympathie à ce dernier, qu'il considère comme plus généreux, plus « humain ». On retrouve là, indiscutablement, l'influence de son démocratisme en fin de compte bourgeois, étayé par les illusions d'un humanitarisme abstrait et individualiste. Due à la plume d'un véritable poète tragique, l'œuvre est vivante et forte, notamment dans la description des scènes de masse; elle est écrite avec une verve grave, pourrait-on dire, et sa structure — composée d'une succession de courtes scènes — rappelle celle des pièces de Shakespeare. Loin de finir en apothéose, la pièce n'insiste pas non plus sur l'élément tragique. Son esprit inventif, digne des plus grands dramaturges, a permis à Büchner de trouver une conclusion inédite, touchante et subtile, presque ironique à force d'être inattendue. Après l'exécution de son mari, Lucile, la femme de Camille Desmoulins demande à l'ange tragique de la mort de lui donner à elle aussi une fin catastrophique. Et, dans son désir de se sacrifier, elle provoque sa propre exécution par une réplique absurde, qui se détache comme une note étouffée de toute la pièce, et à laquelle, bien entendu elle ne croit pas: « Vive le roi ». Et c'est ainsi que s'achève ce remarquable ouvrage du jeune et brillant écrivain dramatique.

Sa seconde création littéraire, œuvre étrange mais très représentative du génie et des idées de Büchner, s'intitule *Woyzeck*. De même que *Le Rouge et le Noir* de Stendhal s'est abreuvé aux sources des dossiers judiciaires, le *Woyzeck* de Büchner repose sur un événement tragique qui avait eu lieu à Leipzig: un crime commis par un garçon coiffeur. Ancien perruquier ambulant, soldat, durant les guerres napoléoniennes, dans des régiments hollandais, suédois et allemands, prisonnier pendant quelque temps en Russie, enrôlé par la suite dans l'armée prussienne, sans occupation d'aucune sorte au moment de sa libération, cherchant toujours et ne trouvant jamais aucun métier à sa convenance, cet aventurier du nom de Woyzeck se retrouva finalement sans ressources à Leipzig, où il rencontra la veuve d'un certain Woost, ancien chirurgien. En dépit de l'âge avancé de cette femme, il devint son amant, mais la tua à coups de poignard dans un accès de jalousie. Arrêté, interrogé, condamné, Woyzeck fut exécuté le 27 août 1824.

Cette affaire eut, en son temps, un grand retentissement; longtemps après le crime, on parlait encore du perruquier Woyzeck. Près de douze ans s'étaient écoulés depuis son exécution lorsque Büchner fit de lui le héros d'une pièce considérée comme le premier drame social de la littérature allemande. Cette pièce a été jouée pour la première fois à Münich, au *Residenztheater*, en 1913, pour le centenaire de Büchner. On a, bien entendu, donné à ce drame diverses interprétations d'ordre pathologique, notamment dans les formules utilisées pour la mise en scène, et l'auteur a été considéré par la critique bourgeoise comme un précurseur de l'expressionnisme théâtral.

Quant à nous, nous constatons dans cette pièce, en plus de l'intérêt presque affectueux que l'auteur témoigne à son héros, une constante et sévère critique à l'égard d'une société mal constituée et hostile à l'homme au point d'engendrer des cas comme celui de Woyzeck, chez qui le déséquilibre est si grave qu'il mène à la disparition des critères moraux les plus élémentaires. Aussi, malgré la singularité du sujet, *Woyzeck* est-il en réalité non pas une contradiction mais bien une confirmation — par d'autres moyens et d'autres voies — de la fidélité de Büchner à ses idées aussi bien qu'à sa méthode réaliste. L'auteur, en effet, prête aux faits historiques et sociaux un caractère pathétique tout particulier, d'une résonance dénonciatrice. Son tempérament révolutionnaire était cependant limité dans sa vision politique par les solutions du radicalisme petit bourgeois, et dans sa vision philosophique par une orientation matérialiste-mécaniciste. Ce n'est que plus tard que le matérialisme historique dialectique — création de Marx et d'Engels — allait mettre pleinement en lumière l'essence de l'histoire et indiquer la seule voie à suivre pour échapper aux contradictions de la société bourgeoise, la voie véritablement révolutionnaire, prolétarienne. Mais sa passion pour l'idéal d'un monde libre et heureux, son courage juvénile et une indicible confiance en la faculté de l'homme de se libérer du poids de l'oppression et de la dégradation, font de Büchner, écrivain et homme de science, l'une des figures les plus lumineuses parmi celles qui luttèrent pour le bien de l'humanité.

PROFILS

BOGDAN PETRICEICO HAŞDEU

par J. BYCK,
professeur à l'Université de Bucarest

C'est avec un chaleureux sentiment de reconnaissance que le peuple roumain a commémoré, en 1963, le savant Bogdan Petriceico Haşdeu.

Philologue et historien, linguiste et folkloriste, historien de la littérature et poète, professeur et journaliste, Haşdeu s'est, dès les premières années de sa vie publique, affirmé comme un homme doué des qualités les plus remarquables. Son érudition, la richesse de ses idées, son style éclatant et enflammé lui ont valu une notoriété dont les échos sont vivaces aujourd'hui encore. A l'estime unanime dont a bénéficié le savant est indiscutablement venu s'ajouter l'admiration témoignée à l'honnête citoyen, partisan du progrès et implacable adversaire de toute injustice sociale.

Issu d'une famille de boyards, Bogdan Petriceico Haşdeu — de son vrai nom Tadeu Hijdău — est né le 26 février 1838 à Cristineşti. Il était le fils d'un érudit, Alexandru Hijdău, lequel avait fait ses études à Kharkov, Lwow et Münich et, séduit par les idées qui dominaient la vie intellectuelle de la société russe au début du XIXe siècle, s'était assimilé une vaste culture encyclopédique.

Après avoir terminé ses études secondaires au lycée de Kichinev, Bogdan Petriceico Haşdeu prit ses inscriptions à cette même Université de Kharkov où son père avait précédemment étudié. Cette université, créée en 1804 pour « faire de Kharkov une Athènes de la Russie », a connu des périodes particulièrement brillantes, mais aussi certaines éclipses résultant des mesures réactionnaires prises par le régime tsariste.

Le mouvement de lutte pour la liberté, qui se déployait en Russie à l'époque, avait trouvé un écho dans les universités, aussi bien parmi les professeurs que parmi les étudiants, et les idées des penseurs révolutionnaires démocrates Herzen et Biélinsky commençaient à influer sur les activités universitaires et extra-universitaires. Malgré la tyrannie du tsarisme, les professeurs ne cessèrent jamais de faire leur devoir et les étudiants résistèrent héroïquement aux tendances asservissantes du régime. On connaît plusieurs révoltes déclenchées par les étudiants contre la direction réactionnaire de l'Université de Kharkov, et l'on sait que Haşdeu y prit part lui aussi.

Haşdeu s'enrôla dans l'armée pendant qu'il faisait ses études universitaires, mais à la fin de celles-ci il mit également un terme à sa carrière militaire.

En 1857 il venait en Moldavie, rapportant de Russie l'esprit révolutionnaire qui y animait la jeunesse intellectuelle sous l'influence des idées de Herzen et de Biélinsky, la haine du despotisme, l'amour du peuple ployant sous le poids de la servitude. Haşdeu possédait en outre une vaste culture, dont les racines plongeaient dans les domaines les plus variés de la science, ainsi qu'une ample connaissance des figures les plus marquantes de la littérature russe — en premier lieu de Pouchkine, Lermontov, Gogol et Tourguéniev — à quoi s'ajoutait un goût très compétent pour les trésors artistiques du peuple.

La variété de ses préoccupations apparaissait déjà du temps de ses études universitaires. C'est d'alors, en effet, que date un de ses cahiers contenant une dissertation sur Pierre le Grand, une étude sur l'infini, les titres de certains écrits ayant trait à l'histoire, à la paléontologie et à l'astronomie, ainsi qu'un certain nombre d'œuvres poétiques. Dans une liasse de manuscrits datant de la même époque ont été trouvés des vers d'inspiration populaire, un fragment de roman historique, quelques esquisses d'œuvres dramatiques, un poème et les pages autobiographiques qui devaient servir d'introduction à une étude sur Nicolae Milesco. [1]

Ayant eu la possibilité de connaître à fond la vie culturelle et politique des pays roumains Haşdeu s'était assimilé les idées qui avaient animé la génération révolutionnaire de 1848.

C'est donc avec ces conceptions, avec cette culture et ces écrits personnels que Haşdeu arrivait à Jassy, où il apportait aussi une vaste bibliothèque, particulièrement précieuse pour la richesse des études et des sources historiques qu'elle contenait. Peu après il manifesta des inclinations tour à tour scientifiques, didactiques et politiques, de sorte que son nom devint bientôt connu, tant en Moldavie qu'en Valachie et en Transylvanie. En même temps il fit paraître des revues que, le plus souvent, il rédigeait entièrement.

En 1858 Haşdeu entrait dans la magistrature, mais était nommé, un an plus tard, professeur d'histoire, de géographie et de statistique à l'Ecole scientifique centrale de Jassy; à la fin de l'année 1859, ou peut-être au début de 1860, il se vit confier le poste de bibliothécaire des écoles de Moldavie.

L'année 1863 le trouve établi à Bucarest, où il poursuit son activité avec une intensité accrue. Dans des journaux et des périodiques édités par lui ou par d'autres, à l'occasion de cours et de conférences, à la tribune de la Chambre ou dans des salles publiques, il expose ses conceptions politiques ainsi que ses vastes connaissances en histoire, philologie, littérature et folklore. En même temps, il fait connaître ses qualités de créateur dans le domaine de la poésie et du drame.

C'est alors que paraissent les œuvres témoignant de la maturité de son esprit, certaines de moindre envergure, d'autres plus importantes: Luca Stroïci *(1864)*, Philosophie du portrait de Vlad l'Empaleur *(1864)*, Archives historiques de la Roumanie *(1864—1867)*, Le Prince Ion le Terrible *(1865)*, Le Prince Răzvan *(qui date de 1867, mais dont la IIIème édition, parue en 1869, porte le titre de* Răzvan et Vidra*)*, « Orthonerozia » *(ouvrage de 1872, qui devient* Trois mages venus d'Orient, *en 1879, date à laquelle il est représenté et publié en volume)*, Histoire critique des Roumains *(Ier vol. — Ière éd. en 1873, IIème édition en 1875; IIème vol. — Ier fascicule en 1874)*, Principes de philologie comparée *(1875)*, Paroles de jadis *(Ier vol., 1878; IIème vol., 1879; IIIème vol., Ier fascicule, 1881)*, Etymologicum Magnum Romaniae *(Ier vol., 1886; IIème vol., 1887; IIIème vol., 1893; IVème vol.,* Introduction, *1898)*.

[1] érudit roumain de la seconde moitié du XVIIe siècle

En 1874, Haşdeu est nommé professeur à l'Université, puis, en 1876, directeur des Archives de l'Etat; en 1877, il est élu membre de l'Académie Roumaine. L'Académie des Sciences de Petersbourg l'élit, elle aussi, parmi ses membres en 1883.

Arrivé à Jassy en 1857, au moment du grand mouvement politique précédant l'Union des deux Principautés roumaines, Haşdeu s'engage sans tarder dans la lutte. Partisan de l'Union, puis de l'élection de Couza en qualité de prince régnant, il se révèle en même temps un fervent adepte de certaines réformes sociales — la réforme agraire, entre autres — destinées à contribuer au progrès général.

Le prince Couza, l'hospodar aux vues et aux initiatives démocratiques, ayant été renversé à la suite d'un complot ourdi par la coalition des bourgeois et des grands propriétaires fonciers, Haşdeu se trouve quelque peu désorienté. Le jour du plébiscite, il se prononce contre l'élection de Carol de Hohenzollern au trône de Roumanie. Toutefois, craignant le danger que l'éloignement du prince étranger pourrait faire courir à l'unité récemment acquise par les Principautés Roumaines, Haşdeu revient, dans une lettre publique, sur son opinion. Pendant un certain temps, il soutient l'idée que seule une monarchie constitutionnelle serait en mesure de réaliser tout ce que le règne de Couza n'avait pas réussi à mener à bien. Mais peu après, Haşdeu se rend compte des piètres résultats donnés par cette monarchie dite « constitutionnelle »; dès lors il ne tarde pas à entrer en campagne contre Carol et son entourage, dénonçant tous les maux que suscite, à la tête de l'Etat, la présence de ce prince demeuré en effet étranger aux aspirations de son pays d'adoption, incapable de renoncer aux ancestrales conceptions féodales des Hohenzollern, et prêt à violer la constitution à tout moment.

Pendant la dernière période de sa vie, Haşdeu renonce à toute préoccupation politique et, retiré dans son « château » de Cîmpina, finit par y mourir le 25 août 1907, après une longue agonie.

On peut découvrir dans le système de pensée de Haşdeu des éléments propres à la méthode dialectique, empruntés par lui à Hegel, de même qu'une certaine tendance à s'assimiler des conceptions matérialistes. Cependant, après la cruelle douleur que lui avait causée la mort prématurée de sa fille — poétesse exceptionnellement douée — sa tumultueuse pensée sombra dans le mysticisme. Le solide rationaliste qu'avait été Haşdeu durant les premières années de son activité scientifique, politique et littéraire, devint vers la fin de sa vie un spirite.

Passant outre aux erreurs qui apparaissent dans l'activité et dans l'orientation de Haşdeu sur le plan social et politique, il convient d'admirer son chaleureux et lumineux esprit progressiste et patriotique. Plus d'une fois, en effet, il s'est élevé contre le pessimisme social propagé par les idéologues des classes exploiteuses et a souligné le grand rôle des « optimistes » dans le mouvement de renaissance du pays. A la conception qui affirmait la pérennité de la mauvaise organisation sociale, ainsi que l'impossibilité de remédier aux situations existantes, Haşdeu opposait le caractère durable de la confiance du peuple en l'avenir, attitude qui se retrouve dans toutes ses créations artistiques, les contes, les légendes, les chansons, où les héros bravent les dangers avec un calme robuste et combattent jusqu'à la victoire finale.

L'activité de Haşdeu, s'est déployée dans les domaines les plus divers. Ce qui caractérise la presque totalité de son œuvre, qu'il s'agisse de science, de poésie, de journalisme, c'est une parfaite communion avec le peuple, avec son passé de luttes, avec ses aspirations.

En rédigeant son célèbre dictionnaire Etymologicum Magnum Romaniae, *Haşdeu a tenu compte non du langage parlé par quelques milieux sociaux restreints, mais au contraire de la langue utilisée par les masses populaires, contemporaines et « anciennes ».*

Dans ce but, il a mis à contribution, outre les textes et les écrits des auteurs classiques roumains les plus appréciés, les éléments de folklore recueillis dans toutes les régions du pays. Ayant la conviction que les phénomènes linguistiques doivent être considérés en étroite liaison avec l'histoire de la société, il concevait son dictionnaire comme une encyclopédie englobant la totalité de la vie du peuple. Destiné à être une œuvre d'envergure, ce dictionnaire n'a pu être réalisé que dans une très petite mesure (la lettre A et une partie du B), mais ce début même nous permet de nous rendre compte de la profonde érudition et du grand pouvoir d'investigation dont disposait ce savant.

Philologue, Haşdeu s'est consacré à l'étude de la langue parlée par le peuple. Dans le premier volume de son ouvrage Paroles de jadis, *où sont notamment publiés des documents inédits, tant publics que privés, il entend présenter la langue roumaine parlée entre les années 1550 et 1600, différente à plus d'un égard de celle des textes traduits. Dans le IIème volume, Haşdeu inaugure l'étude des ouvrages populaires et du folklore. Bien qu'il ait souvent donné libre cours à sa fantaisie, on ne saurait lui dénier un esprit pénétrant, à même de résoudre les problèmes les plus compliqués, ni surtout une vaste et sérieuse connaissance de la littérature populaire de la plupart des populations européennes et non-européennes.*

Dans les éditions qu'il a données de textes anciens, Haşdeu a utilisé un système minutieux de transcription, en les accompagnant de commentaires historiques de toute sorte et d'un grand nombre de notes ayant trait à des questions de linguistique ou à l'histoire de la littérature.

Pour couronner ses études sur le vieux roumain, Haşdeu avait eu l'intention de composer une histoire de la langue roumaine, dans l'introduction de laquelle devaient être développés certains principes de linguistique générale. Il n'a cependant publié qu'une partie de cette introduction.

Vivement intéressé par le passé de son peuple, Haşdeu ne s'est pas borné à l'étude du XVIème siècle mais a poussé ses études jusqu'à des époques plus lointaines, comme celles du royaume des Daces, de l'invasion romaine, de l'installation des Slaves et principalement de la fondation des principautés roumaines.

A une époque où la « romanomanie » et la « latinomanie » florissaient en Roumanie, Haşdeu a fait paraître une étude: Les Daces ont-ils péri? *(1860), où il polémisait avec ceux qui soutenaient que les Roumains étaient d'origine purement romaine, aussi bien qu'avec les promoteurs du courant qui se proposait de « latiniser » la langue. Partant de l'idée que « conquérir » ne signifie pas « anéantir », il prouvait la survivance de l'élément dace même après la fin de la domination romaine, portant ainsi un premier coup à la tendance chauvine qui se manifestait dans les recherches historiques du temps.*

Cette présence des éléments daciques et slaves n'a pourtant pas éloigné Haşdeu de la conception qui soutient l'origine latine du roumain. Dans sa remarquable étude: La Circulation de la langue, *Haşdeu établissait un parallèle entre la circulation de la monnaie et celle de la langue, démontrant ainsi qu'en dépit des éléments non latins qu'il comprend, le roumain ne cesse pas pour autant d'être une langue romane. Le critère décisif est la « valeur de circulation »; en ce sens, l'élément latin est prépondérant.*

L'histoire critique des Roumains, *dont le premier volume traite de la fondation de la Valachie et commence par l'histoire territoriale de cette province, se trouve elle aussi sous le signe des conceptions anti-chauvinistes.*

Pour Haşdeu, un élément particulièrement important et qui exerce une influence exceptionnelle sur l'histoire des peuples est l'action de la nature. Tout en soulignant

l'influence du facteur géographique sur le facteur social, Haşdeu critique néanmoins les tendances des représentants de « l'école géographique », qui considéraient le milieu naturel d'une manière unilatérale et lui attribuaient un rôle absolu. Ce n'est pas seulement la nature qui modifie l'homme, déclarait Haşdeu, l'homme, à son tour, modifie la nature, en sorte que maintes fois les phénomènes apparaissent précisément comme le résultat d'une action réciproque de la nature et de l'homme.

Certaines thèses ayant trait à la sélection naturelle dans la société trahissent cependant les limites de la conception de Haşdeu, qui s'est laissé fortement influencer par les théories du darwinisme social.

Dans le domaine de la littérature aussi bien que dans celui de l'histoire, Haşdeu entendait refléter la vie réelle, avec ce qu'elle a de beau et ce qu'elle a de laid, mais sans perdre de vue l'idéal de perfection de l'homme: « toujours en avant » et « toujours plus haut » sont ses « mots d'ordre » littéraires dominants.

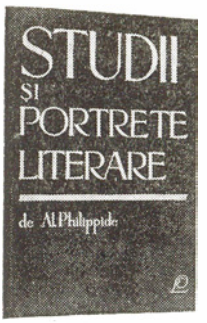
Tout comme l'homme politique, le poète Haşdeu s'est mis au service de la lutte pour la justice et la liberté; voilà pourquoi sa poésie nous apparaît comme un reflet des agitations sociales de la deuxième moitié du XIXe siècle.

Le poète, dans la conception de Haşdeu, est un militant; il a pour mission de critiquer l'organisation politique aussi bien que sociale et d'être le porte-parole des aspirations populaires. Peintre de la misère du paysan qui ne voit d'autre issue que la mort pour échapper à l'esclavage, Haşdeu est en même temps un chaleureux partisan de la lutte contre l'oppression exercée par les grands propriétaires fonciers. La poésie de Haşdeu est parcourue d'un bout à l'autre par un optimisme vigoureux qui, chez lui, l'emporte de beaucoup sur les aspects déprimants de la vie.

Ce même optimisme domine sa pièce de théâtre Răzvan et Vidra, *l'une des œuvres dramatiques les plus importantes de la littérature roumaine. S'appuyant sur une parfaite connaissance des conditions sociales du XVIe siècle, cette pièce se propose, d'une part, de combattre les préjugés relatifs à l'infériorité d'une nationalité par rapport à une autre, aussi bien qu'à l'infériorité de la femme, considérée comme incapable de s'élever au même échelon que l'homme; d'autre part, de faire ressortir l'énergie des masses dans la lutte contre les boyards dépravés et oppresseurs.*

Haşdeu a milité aussi dans ses œuvres scientifiques pour l'entente entre les peuples. Nous citerons simplement un passage de l'étude intitulée Stratification, *qui s'occupe de la généalogie des peuples balkaniques et se termine ainsi:* « En cherchant toujours la vérité pour elle-même, sans aucune fin égoïste et sans aucune tendance chauvine, je suis heureux de constater que je ne me suis jamais contredit dans les questions fondamentales, bien que je me sois toujours plu à compléter et parfois même à rectifier mes points de vue dans des questions de détail. Mais mon plus grand bonheur est de constater que le résultat définitif de mon activité n'incite pas à la désunion, mais appelle à la fraternité. Tous les peuples balkaniques, Roumains, Grecs, Albanais, Serbes et Bulgares, nous apparaissent à présent comme une seule famille étroitement unie, comme un symposion de frères, de cousins, de beaux-frères ».

En commémorant la personnalité de Haşdeu, nous exprimons la reconnaissance que le peuple roumain voue non seulement à un pionnier de la science et de la poésie, mais aussi à un modèle d'existence, d'action et de lutte. Haşdeu est aujourd'hui plus apprécié que jamais; la réédition de ses œuvres, mise au point avec le plus grand soin, sera un véritable monument élevé en son honneur.



A. PHILIPPIDE: «ÉTUDES ET PORTRAITS LITTÉRAIRES»

(Editions Littéraires)

Né en même temps que ce siècle — exactement en 1900 — le poète Alexandru Philippide a considéré qu'il était de son devoir non seulement d'avoir l'âge mais aussi de posséder la jeunesse de notre siècle. Un choix de poésies, publié récemment et portant sur l'ensemble de son activité littéraire, a offert à notre public l'image d'un artiste qui a intensément vécu tous les moments de grande tension de notre siècle. Mais le hasard, qui n'est pas du tout un parent pauvre de la nécessité, a voulu que, peu après ce recueil de vers, la riche et diverse activité de publiciste déployée par Alexandru Philippide au cours des dernières années soit présentée au public en un volume intitulé: Etudes et portraits littéraires. *Sous ce titre austère, nous retrouvons le cœur chaleureux du poète, ainsi que toutes les espérances qu'il a mises naguère, dans cet appui maternel que la poésie, disait-il, offre à l'homme.*

Alexandru Philippide qui, ces derniers temps, a traduit un grand nombre d'œuvres de la littérature universelle en un roumain des plus choisis, a emprunté le langage de la critique littéraire pour militer en faveur d'une juste compréhension de l'âme de la poésie, quelle que soit la langue dans laquelle celle-ci se manifeste. Pourtant, même en tant qu'essayiste et interprète de la culture, Philippide manifeste dans ses réflexions sur la création poétique, la sensibilité d'un indéfectible serviteur des muses. L'art délicat du Danois Andersen ne pouvait trouver une plus heureuse transposition de ses trésors profonds, que dans l'esprit en même temps lucide et plein de fantaisie d'un autre poète. La dramatique existence de Heinrich von Kleist, contemporain de l'olympien Goethe, les bizarreries de l'Anglais William Blake, qui ne faisait pas imprimer ses vers, préférant les graver lui-même selon un procédé compliqué mais d'un art raffiné, l'inquiétude du vent qui traverse les poèmes de Verhaeren, la lucidité pathétique de Lermontov, le réalisme implacable de Tchékhov, le charme inépuisable de Shakespeare, ont trouvé chez le poète roumain une compréhension parfaite et très nuancée.

Dans ce volume, Alexandru Philippide se manifeste cependant en premier lieu comme un contemporain de la poésie qui, par son incandescence, sert la cause de la révolution et de l'édification du socialisme. Le volume débute par des études traitant du réalisme socialiste et de l'attachement aux principes du parti, qui, tels un Nil, fertilisent les plaines de notre poésie actuelle. Et ce n'est pas seulement le soin avec lequel il retrace la physionomie de nos jeunes poètes qui donne la mesure exacte de la participation de Philippide au mouvement poétique d'aujourd'hui. Sa profonde intelligence de l'horizon grandiose de notre culture et de ses tendances, déterminées par l'édification de la société nouvelle, constitue de même l'une des principales sources de sa jeunesse créatrice.

GEORGETA HORODINCĂ

* * * * * * * * * *

SILVIAN IOSIFESCO: «LE MOMENT CARAGIALE»

(Editions Littéraires)

Après avoir consacré à I. L. Caragiale une monographie parue il y a quelques années, Silvian Iosifesco a poursuivi l'étude de la vie et de l'œuvre de notre grand dramaturge. Reprenant certaines questions examinées moins à fond dans son précédent ouvrage, utilisant des matériaux documentaires plus vastes et plus significatifs, le critique a été en mesure d'élaborer graduellement une série d'études qui contribuent à délimiter nettement la physionomie artistique et humaine du grand écrivain, à préciser la place qu'il occupe dans l'évolution de la littérature roumaine, à faire ressortir certains aspects et certains traits essentiels de son œuvre. Ces études, réunies en volume sous le titre Le moment Caragiale, *se proposent de débattre des problèmes importants, comme par exemple — et en premier lieu — celui des rapports entretenus par Caragiale avec les représentants et avec l'idéologie de la société littéraire « Junimea », patronnée par Titu Maioresco, théoricien de « l'art pour l'art »* (Caragiale et la société « Junimea »). *Silvian Iosifesco démontre que le grand écrivain satirique, bien qu'il ait fréquenté cette société et entretenu avec ses membres des relations personnelles, n'a jamais renoncé à son attitude parfaitement lucide, à ses convictions artistiques réalistes. A l'appui de ces affirmations, l'auteur apporte des arguments révélateurs, convaincants, extraits d'une part de la biographie du dramaturge et, d'autre part, de l'analyse succincte mais irréfutable des tendances fondamentales de son œuvre.*

Silvian Iosifesco se préoccupe par ailleurs, et y réussit pleinement, de démontrer, comme il l'a fait dans une étude (Le moment Caragiale) *que l'auteur de la* Lettre perdue *et des* Moments, *écrivain d'une exceptionnelle puissance créatrice, a marqué dans l'évolution de la littérature roumaine une étape particulièrement importante et précieuse. Situant l'œuvre de l'écrivain dans l'ensemble complexe du paysage littéraire de l'époque où elle a paru, établissant par de nombreux et intéressants exemples la différence essentielle qui existe entre cet écrivain et ses prédécesseurs, l'auteur arrive à la conclusion que I. L. Caragiale, a réalisé dans son œuvre une synthèse parfaite et profondément originale de nombreux procédés, recherches, tendances et attitudes des auteurs qui l'ont précédé. Silvian Iosifesco souligne très justement le fait que « pour le réalisme critique, Caragiale n'a pas seulement représenté l'expression la plus caractéristique, la plus pure de tout mélange, mais aussi ses plus grandes dimensions artistiques et idéologiques ».*

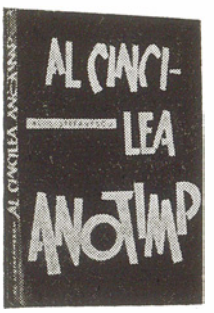
Dans cette étude, Silvian Iosifesco a indiqué les coordonnées générales du moment remarquable que I. L. Caragiale a représenté dans l'évolution de la littérature roumaine. D'autres aspects de son œuvre sont judicieusement analysés

dans les études intitulées: Le classicisme de Caragiale, Le sens d'un changement: les thèmes des « Nouveaux croquis », Diversité et unité comique.

Bien que disparates, les études du volume Le moment Caragiale *contribuent à faire mieux connaître et comprendre la vie et l'œuvre de notre grand écrivain.*

TEODOR VÎRGOLICI

* * * * * * * * * *



Al. I. ŞTEFĂNESCO : « LA CINQUIÈME SAISON »

(Editions Littéraires)

L'action du roman de Al. I. Ştefănesco se situe pendant les derniers mois de la deuxième guerre mondiale, ainsi que durant la première étape de la lutte pour la réfection de l'économie nationale et pour la conquête du pouvoir politique par la classe ouvrière. Le lecteur peut ainsi connaître divers milieux sociaux. Il assiste à certains moments de la résistance antifasciste, à la déroute des éléments gouvernementaux bourgeois et, plus tard, après la Libération, aux grandes démonstrations de masse dont l'initiative a été prise par le Parti Communiste, en réponse aux machinations et aux trahisons des réactionnaires.

Par l'ampleur du cadre où il se déroule, ce roman revêt le caractère d'une fresque et tend à présenter le tableau de plusieurs catégories sociales, en des circonstances décisives. Il faut dire que la description des actions révolutionnaires déployées dans les fabriques et des scènes se rapportant à l'organisation des gardes patriotiques ouvrières, n'est pas toujours rendue avec une égale force de conviction. Bien que l'auteur accorde une attention particulière à un ménage d'ouvriers — Constantin et Stanca — les événements de leur vie ne présentent pas un suffisant relief. Beaucoup plus nuancée et plus véridique apparaît, dans l'œuvre de Al. I. Ştefănesco la figure d'un jeune intellectuel, Justin Rădulesco, progressivement attiré vers le mouvement révolutionnaire. Le roman est d'ailleurs considéré sous un angle qui attribue à Justin Rădulesco le rôle principal. Honnête et désireux de déployer une activité constructive, le jeune homme éprouve une réelle répulsion à l'égard de la philosophie obscurantiste et de l'esprit philistin de la bourgeoisie. Très vite rebuté par les stupides principes d'existence que prônaient les intellectuels bourgeois, Justin Rădulesco ne trouve cependant aucun idéal dans la vie et se complaît dans une dégradante passivité. Mobilisé pendant la guerre comme sous-officier de réserve, mais à l'arrière du front, sa seule préoccupation est de s'adonner à des expériences amoureuses qui ont pour effet de l'écœurer davantage encore de sa propre lâcheté, de sa petitesse morale. Mais les moments pénibles qu'il traverse le bouleversent profondément. Il est intéressant de noter qu'en décrivant les tourments de conscience du jeune philosophe, l'auteur ne

néglige pas de mentionner même leurs aspects théoriques, abstraits. Le héros analyse ses actions et ses pensées et les soumet au contrôle toujours plus lucide de sa propre raison. Les événements le déterminent cependant à sortir de sa passivité. A la recherche d'une raison de vivre, Justin Rădulesco découvre le marxisme, et c'est pour lui une véritable révélation: il en admire la rigueur scientifique aussi bien que le caractère révolutionnaire créateur.

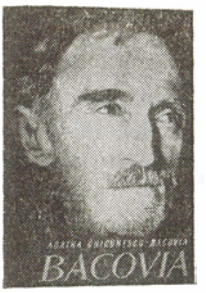
Après les événements historiques du 23 Août 1944, ses rencontres avec les ouvriers, sa participation au gigantesque essor politique des masses, son élucidation des problèmes moraux le déterminent à modifier radicalement sa manière de vivre. Justin Rădulesco renonce à son isolement intellectualiste, il supprime le mensonge de sa vie sentimentale (la plus durable de ses amours avait été une liaison avec une femme mariée, personne énergique qui gagnait des fortunes fabuleuses en patronant plusieurs fabriques. Par inertie, Justin Rădulesco avait accepté un certain temps les faveurs de Georgeta Vilsan, mais un jour, honteux, il avait compris quel précipice séparait leurs deux conceptions de la vie). Il convient d'apprécier la sobriété avec laquelle l'auteur expose la voie suivie par son héros, lorsque la réalité commence à lui apparaître clairement. Toute la série des problèmes qui se posent à un jeune intellectuel est retracée de la manière la plus nuancée et témoigne d'une grande réceptivité à l'égard des préoccupations et des dilemmes propres à cette situation. Même les circonstances où le comportement du héros n'est pas tout ce qu'il y a de plus honorable sont présentées avec courage par le romancier.

Pourtant, vers la fin, l'auteur précipite les événements. Trop de coïncidences surviennent. Xénia, la jeune fille que Justin Rădulesco avait humiliée à Pohaba-Hudolf — sa « résidence » militaire pendant la guerre — arrive dans l'usine même que patronait Georgeta Vilsan, la maîtresse de Justin, et connaît précisément le ménage d'ouvriers dont le jeune homme est l'ami. Au moment du partage des grands domaines entre les paysans, Justin et Constantin déploient leur activité sur des terres qui avaient appartenu à cette même Georgeta Vilsan.

Ces interventions un peu arbitraires de l'auteur dans le déroulement de l'action sont assez fâcheuses, car elles ne cadrent pas avec le ton réaliste qui est, en général, recherché par l'auteur. Il semble que jusqu'au dernier moment Al. I. Ştefănesco n'ait pas témoigné d'une grande résolution dans son choix. S'est-il proposé de dépeindre en détail toutes les catégories sociales à un moment crucial, pour faire une sorte de chronique des événements, ou bien, partant du destin d'un héros, n'a-t-il voulu inclure dans la sphère de son roman que les éléments se rattachant à ce thème? La construction du livre se ressent de cette hésitation, notamment vers la fin. Pourtant ce roman n'en constitue pas moins une expérience de valeur, qui décrit d'une manière méthodique et avec art la transformation d'un jeune intellectuel sous l'influence des communistes.

S. DAMIAN

* * * * * * * * * *



AGATHA GRIGORESCO-BACOVIA: «BACOVIA»

(Editions Littéraires)

L'œuvre de George Bacovia (1881—1957), l'un des plus grands poètes roumains contemporains, est d'une tonalité profondément originale; et ses tendances sociales, protestataires, introduisirent dans le symbolisme une orientation et des significations nouvelles. Cependant le poète fut de ceux dont les confessions publiques sont très rares, convaincus qu'ils sont, peut-être, que leur œuvre littéraire est seule en mesure de définir à la fois leur physionomie humaine et leur personnalité artistique. Reconstituer, après leur suprême exode, la biographie de tels écrivains est une tâche ardue et le travail du critique ou de l'historien littéraire est particulièrement malaisé. L'historien de la littérature qui se serait proposé de reconstituer la vie et le chemin parcouru par l'œuvre de Bacovia n'aurait eu jusqu'ici à sa disposition que des éléments sommaires et disparates; il aurait dû s'efforcer d'en combler les lacunes par de longues recherches dans les archives, les dossiers de famille, les journaux et les revues littéraires parus pendant plus de cinquante ans, la correspondance d'écrivains, etc. Mais la tâche de celui qui entreprendra l'exégèse critique et littéraire de la vie et de l'œuvre de G. Bacovia sera grandement facilitée par l'ample biographie du grand disparu que vient de publier la femme du poète, Agatha Grigoresco-Bacovia, poète elle-même.

Le livre d'Agatha Grigoresco-Bacovia est précieux tout d'abord parce qu'il nous communique un grand nombre de données inédites ou très peu connues sur la vie et l'activité de Bacovia, que même les contemporains du poète ont ignorées ou n'ont pu connaître. Pourquoi leur sont-elles donc demeurées inconnues? Parce que, jusqu'à l'instauration de notre régime démocrate-populaire, qui a estimé à sa juste valeur l'œuvre de Bacovia ainsi que celle de bien d'autres écrivains remarquables, le poète fut dédaigné, voire insulté par les porte-parole de la culture bourgeoise, à la fois inhumaine et anti-culturelle. Il est significatif d'apprendre qu'en 1940, dix-sept ans avant la mort du poète, une maison d'édition demandait à Agatha Bacovia, par une missive officielle, une photographie «de son défunt mari».

Les données qu'Agatha Grigoresco-Bacovia nous communique dans son livre récemment paru sont extrêmement variées; elles évoquent tous les aspects de l'existence du poète, de sa naissance à sa mort, et nous fournissent un grand nombre de détails sur ses parents, ses frères et ses sœurs, sur ses amitiés littéraires, sur les difficultés qu'il rencontra pour la publication des revues qu'il dirigeait et de ses propres œuvres. Toutes ces données biographiques ne nous sont pas exposées d'une manière aride et stéréotype, mais en constante liaison avec le tempérament du poète, avec ses manifestations psychiques et intellectuelles et

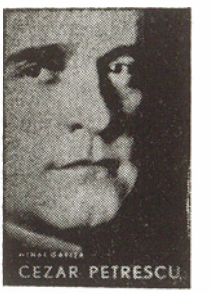
surtout avec les circonstances sociales, économiques et politiques dans lesquelles se sont déroulées son existence et son activité créatrice. Il ressort clairement de tout cela que G. Bacovia fut un homme et un poète profondément sincère, d'une noble conduite morale, dont le cœur a vibré intensément devant les drames de l'humanité et qui a flétri l'épouvantable réalité de la société bourgeoise. Il en ressort surtout cette vérité poignante, que c'est justement cette attitude digne et loyale qui valut à Bacovia une existence douloureuse, tragique. Mais G. Bacovia, poète d'une rare discrétion et d'une rare modestie, n'a jamais donné de détails sur sa biographie, sur les tribulations matérielles et morales infinies qu'il devait endurer dans une société inique. Aussi est-il intéressant que la femme du poète, expliquant en détail la genèse de plusieurs de ses poésies, démontre avec faits et documents à l'appui que bien des vers de Bacovia ont jailli des réalités sociales, économiques et politiques de jadis.

Se proposant d'offrir tant aux historiens littéraires qu'aux masses de lecteurs une large esquisse biographique du poète, Agatha Grigoresco-Bacovia a adopté une formule adéquate. Le livre ne se veut ni « vie romancée », ni biographie composée selon les méthodes rigoureuses de l'histoire littéraire. Il appartient plutôt à la sphère des mémoires littéraires. En général la relation d'Agatha Grigoresco-Bacovia garde un ton sobre, équilibré, où les épisodes d'évocation lyrique sont judicieusement dosés. Elle s'en éloigne pourtant parfois, soit en brodant avec un certain excès d'imagination sur les faits et les épisodes réels des années d'enfance, (ceci dans la première partie du livre), soit en accumulant trop de détails superflus que la reconstitution de la biographie du poète n'eut pas exigés.

Le livre d'Agatha Grigoresco-Bacovia contribue cependant, dans son ensemble, de façon précieuse, à nous donner une connaissance multilatérale et approfondie de la vie et de l'œuvre du poète George Bacovia, qui occupe l'une des premières places dans la littérature roumaine contemporaine.

T. V.

* * * * * * * * * *



MIHAI GAFIŢA: «CEZAR PETRESCO»

(Editions Littéraires)

Cezar Petresco fut l'un des meilleurs écrivains roumains de la période qui suivit la première guerre mondiale. Il eut une activité prodigieuse. Romancier fécond et journaliste inlassable, il se fit connaître du public voilà plusieurs décennies et publia au moins un livre par an. Il n'est pour ainsi dire resté aucun secteur de la vie sociale que Cezar Petresco n'ait essayé d'aborder et d'inclure dans sa chronique qui visait à reconstituer sur le plan artistique, à la manière de Balzac, la société roumaine des 150 dernières années. Les réalisa-

tions ne furent malheureusement pas toujours à la mesure de ses intentions. Il n'en reste pas moins que l'œuvre de Cezar Petresco a contribué grandement au développement du roman roumain et mérite d'être analysée et étudiée.

Le critique Mihai Gafița a assumé la tâche de systématiser et de dégager les traits distinctifs de cette vaste création si variée, dont il nous a offert récemment une ample monographie. Procédant de façon méthodique, l'auteur présente d'abord une courte biographie de Cezar Petresco, mettant l'accent sur les moments importants de sa vie et qui intéressent directement la formation littéraire et artistique de l'écrivain. Les années du début et celles où le prosateur commence à s'affirmer véritablement sont analysées dans le cadre d'un large contexte social, historique et aussi idéologique. Mihai Gafița présente avec compétence les courants d'idées et les groupements littéraires de l'époque aussi bien que l'attitude de Cezar Petresco à leur égard. S'écartant des courants réactionnaires et chauvins profascistes, l'écrivain demeura fidèle à la grande tradition réaliste du XIXe siècle et se manifesta en littérature comme un critique (parfois très lucide et impitoyable) de la société bourgeoise. Il conserva en permanence cette ligne de conduite, avec cependant des hauts et des bas. Mihai Gafița montre à juste titre que la « trajectoire littéraire » de Cezar Petresco fut très sinueuse en raison des fréquentes concessions que l'écrivain fit au journaliste, tributaire du style sensationnel et des idées sommaires. De là découlent la plupart des erreurs d'interprétation de la réalité, et aussi le penchant du romancier à l'improvisation et à l'artifice littéraire.

Une fois établies les dimensions de l'œuvre et les conceptions esthétiques et philosophiques de l'auteur, M. Gafița procède à l'analyse de cette œuvre et en fait ressortir les particularités. Il a alors la possibilité d'utiliser de façon féconde et concrète les données et les observations qu'il avait présentées parfois de façon simplement énonciative dans le chapitre servant d'introduction. Nous nous référons, par exemple, à l'influence du réalisme français sur Cezar Petresco (particulièrement à l'influence de Balzac et de Zola) ou à l'influence des grands classiques russes. Il mentionne, en outre, les échos de philosophes idéalistes tels que Berdiaev. En présence d'une œuvre comptant plusieurs dizaines de volumes, le critique est naturellement tenté de procéder à une systématisation, et il le fait en classant les romans d'après les problèmes qui y sont abordés.

C'est ainsi que dans les chapitres, à notre avis les meilleurs, « La génération qui s'est trahie » et « Le roman citadin », Mihai Gafița présente des observations très intéressantes et utiles touchant le type de l'intellectuel vaincu, les problèmes de la guerre impérialiste et de la condition néfaste de l'honnête homme dans la société capitaliste (Effondrements, L'or noir). *La conclusion est que Cezar Petresco entreprend dans la majorité des cas une « investigation horizontale » et parvient à créer une fresque sociale de grandes dimensions. L'introspection, l'analyse des consciences individuelles lui sont moins familières et chaque fois qu'il s'y essaie l'œuvre s'avère superficielle et frise le roman-feuilleton. Mihai Gafița complète son analyse par des observations utiles sur l'univers villageois du romancier, mais il fait, ici, selon nous, montre d'un esprit de concession, car en l'espèce, un roman comme* 1907 *est très au-dessous du niveau de* La révolte *de Liviu Rebreanu.*

La contribution la plus importante du critique, à notre avis, est d'avoir considéré l'œuvre de Cezar Petresco dans son ensemble (littérature, articles de presse), de l'avoir bien classifiée,

d'avoir souligné clairement les caractéristiques, dans l'esprit du réalisme, de certaines œuvres fondamentales de l'écrivain, telles que Effondrements, La rue de la Victoire, L'or noir, Une ville patriarcale. *Ecrite en général dans un esprit critique à l'égard des idées erronées de l'auteur étudié, la monographie est cependant dépourvue d'accents critiques plus vigoureux, lorsqu'il s'agit des échecs artistiques de ce dernier. Cependant, l'image de Cezar Petresco est bien, dans ses grandes lignes, celle que Mihai Gafița a mise à notre disposition, documentée et ressemblante.*

A. SĂNDULESCO

* * * * * * * * * *

B. ELVIN: «CAMIL PETRESCO»

(Editions Littéraires)

Ecrivain préoccupé jusqu'à l'obsession par des idées, et cela dans une période où une littérature pittoresque et doucereuse, faussement héroïque et patriotarde, était particulièrement répandue et encouragée par tous les moyens; caractère torturé par le besoin de certitudes absolues, vivant intensément un drame douloureux, celui de devoir constater qu'il s'était toujours laissé abuser par des chimères; esprit mobile, sans cesse confronté avec la vie, avec les idées de son époque, revisant ses attitudes chaque fois qu'il avait acquis la conviction de s'être trompé, quelque douloureuse que fût la rupture nécessaire; polémiste intelligent et combatif qui a toujours milité pour imposer ses idées avancées — Camil Petresco est une personnalité bien trop complexe et tumultueuse, dont l'évolution est beaucoup trop compliquée, pour pouvoir tenir dans l'un des moules habituels de la critique. Il semble donc, que l'essai soit la forme la plus indiquée pour une entreprise aussi ardue que celle qui consiste à crayonner le profil idéologique et artistique de la personnalité de Camil Petresco.

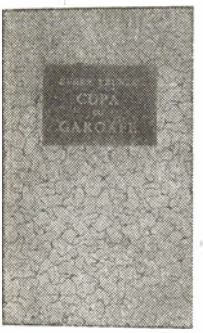
B. Elvin, ayant déjà pratiqué ce genre qui exige une grande souplesse d'esprit l'a abordé cette fois encore avec succès. S'appuyant sur la conception marxiste-léniniste, Elvin a résolu une série de problèmes difficiles, soulevés par l'œuvre de Camil Petresco, dont il a expliqué les contradictions, tout en insistant sur le fait que, durant la dernière étape de sa vie, les dilemmes qui l'avaient tourmenté avaient perdu leur raison d'être. Remettant en question une série de jugements reçus, et longtemps considérés comme définitifs, le critique encadre Camil Petresco dans les traditions de la littérature roumaine. A ces contributions primordiales dans le domaine des recherches entreprises autour de Camil Petresco, vient s'ajouter le fait que B. Elvin étudie son auteur dans un contexte d'idées européen, indiquant que les problèmes abordés par l'écrivain roumain ont été attaqués, mais d'une manière différente, des dizaines d'années plus tard, dans d'autres parties du monde.

L'étude de B. Elvin donne au lecteur une vue précise des dimensions réelles

du drame intellectuel vécu par Camil Petresco, et aussi de son expérience créatrice. Expérience exemplaire sous bien des aspects, et en premier lieu par le niveau élevé auquel elle a été effectuée.

EUGEN LUCA

* * * * * * * * * *



EUGEN FRUNZĂ: «LA COUPE AUX ŒILLETS»

(Editions d'Etat pour la Littérature et l'Art)

«LA FONTAINE DU SOLEIL»

(Editions Littéraires)

L'amour, comme la poésie, est évidemment vieux comme le monde et demeure pourtant toujours jeune. C'est pourquoi nous ne commettrons pas de « spéculation métaphysique » en reconnaissant qu'il est un trait permanent de notre âme et qu'il est intimement lié à toutes les aspirations de celle-ci vers la joie et le bonheur. Mais s'il en est ainsi, les sources de la poésie d'amour ne sont-elles pas taries depuis quelques milliers d'années? Tant de générations de poètes variés et remarquables n'en ont-elles pas épuisé toute la substance? Ces questions ne se posent évidemment qu'à ceux qui accorderaient aux sentiments une existence absolue et immuable. Car un troubadour du Moyen-Age chantera bien autrement les louanges de sa bien-aimée qu'un poète de nos jours. Voici un volume de poèmes d'amour (La coupe aux œillets d'Eugen Frunză) *qui vient démontrer la fraîcheur et le caractère inédit de ce sentiment.*

Optimiste et avide de joie (« Jamais je ne refuse de chanter / Jamais je n'ai assez de toi, ô monde ») le poète a en général une vision presque idyllique, de l'amour qui naît et vit à l'ombre des pommiers et des abricotiers en fleurs. Il croit en sa force fascinante et créatrice et refuse de s'en défaire, même après la mort.

Mais ces observations ne précisent qu'en partie le caractère spécifique de la poésie d'Eugen Frunză. Ce qui distingue pleinement la poésie de l'auteur de La coupe aux œillets, *c'est son sens social. Le poète se sent constamment soldat, il revient du combat ou il y repart, et il lui faut, pour pouvoir lutter, un puissant soutien moral. Stimulant de sa vie perpétuellement tendue, son amour s'intègre et se subordonne au but suprême de la société, aux efforts de celle-ci vers le mieux-être. Frunză doit beaucoup à la conception romantique de l'amour-sacrifice (« Un seul geste de toi, je suis prêt / A t'offrir des couronnes d'étoiles / Un seul signe et voici, je suis là / Tel l'éclair flamboyant dans l'orage »), mais ce sacrifice est raisonné*

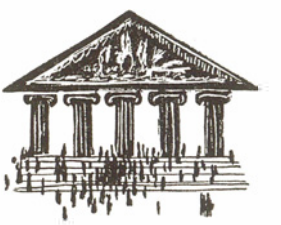
et ne se laisse jamais pousser à l'absurde, c'est-à-dire au delà des bornes du dévouement à la cause de la révolution

Eugen Frunză cultive les images claires et directes. Sa tendance intérieure l'oriente à la fois vers une poésie quasi-mélodique, semblant solliciter la partition d'un compositeur, et vers une facture extrêmement accessible du vers.

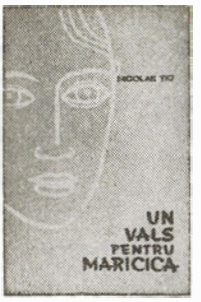
La Fontaine du Soleil *fait ressortir d'autres précieux filons de sa veine poétique. Remarquons tout d'abord sa poésie civique, son attitude d'infatigable combattant, qui se traduit par des poésies mobilisatrices telles que* Là bas, Honneur à toi, On m'a souvent dit à l'oreille. *Eugen Frunză s'affirme ici en tant que poète de la lumière, de l'optimisme, possédant une conscience claire et lucide de sa mission. Bien qu'il soit incliné par tempérament vers la romance et la chanson tendre, voilée par une certaine nostalgie de la jeunesse, l'auteur de* La Fontaine du Soleil *condamne les litanies bourrées d'automnes pluvieux, de parcs déserts et d'incurables mélancolies. On peut affirmer que Frunză renouvelle la conception de la romance; c'est un genre qu'il chérit mais qu'il sait rajeunir par des vers d'une facture inédite. Le fait s'explique par la position du poète, qui n'est plus celle d'un solitaire romantique, d'un incompris et d'un inadapté, mais celle d'un membre de la grande collectivité qui construit une société libre. N'étant plus isolé, il s'avance aux côtés du peuple qui lui apprend à voir la vie et à la chanter. Des poésies telles que* Jadis, Autumnale, Ma dot, Avril *attestent l'existence d'un processus ininterrompu d'osmose spirituelle entre le poète et la collectivité. On y distingue de plus une subtile polémique (parfois très accentuée) à l'adresse d'un certain romantisme anémique, lacrimogène et désuet. Le poète aime à se définir par contraste, dans le combat contre les vieilles tares de la poésie et, bien entendu, contre les adversaires de la paix et de la vie nouvelle. Dans ce dialogue orageux, il se sert des armes les plus variées, parmi lesquelles une place de choix est réservée à la satire, allant de l'ironie à peine perceptible au sarcasme le plus virulent. Dans* Dédicace sur un album *ou* Les corbeaux verts, *Frunză dénonce les représentants du passé — lamentables épaves de l'histoire — qui au cours de leur triste agonie tentent encore d'insulter la Roumanie d'aujourd'hui. Les dons que le poète dévoile ici meriteraient d'être plus instamment cultivés.*

Bien que La Fontaine du Soleil *contienne aussi des poésies moins réussies, menaçant elles-mêmes de sombrer dans le genre romantique et doucereux, le volume transmet au lecteur, grâce à ses qualités majeures, une image limpide reflétant la force morale du poète. Eugen Frunză demeure un infatigable poète de la vie et des beautés de celle-ci, beautés acquises par un combat incessant et viril, un poète de l'époque victorieuse où l'homme entreprend la conquête de l'espace astral. Le sentiment de ces victoires, Frunză le ressent intensément et l'exprime avec une fierté légitime: « Aujourd'hui nous marchandons avec les dieux / Une auréole vaut bien dix cierges / L'éternité, nous la boirons, dans notre vol, / En des hanaps vermeils tout débordant d'étoiles ».*

SANDU HURMUZ



* * * * * * * * * *



NICOLAE ȚIC: « UNE VALSE POUR MARICICA »

(Editions de la Jeunesse)

Comme *dans ses récits plus anciens* De nombreux ballons colorés, Le deuxième secteur, *etc., parus dans son recueil* Le vent du soir, *Nicolae Ţic témoigne constamment d'une préoccupation profonde pour le destin de jeunes héros contemporains dont la façon de vivre et le comportement se distinguent par un enthousiasme euphorique et la pureté morale. Appartenant à cette catégorie de personnages, Ilie Motronea, le type le mieux réussi du roman* Une valse pour Maricica *a lui aussi le culte de la sincérité et du don de soi-même dans l'amitié, qui sont la source inépuisable de ses actions romantiques et de son noble désir de perfectionnement.*

Il est donc naturel qu'Ilie Motronea, arrivé chef d'équipe sur un chantier à l'âge tendre et enthousiaste de 19 ans, recherche le bonheur dans la communauté et l'identité d'opinions avec ses camarades de travail, Gurău, Ioniță, Stelică, Maricica, et qu'il condamne les agissements incorrects de l'intrigant Vîrban. Celui-ci, espèce de petite créature diabolique, est intéressé semble-t-il à dénigrer sans cesse les personnes de son entourage afin que, leurs mérites étant amoindris, il en paraisse plus grand. Arriviste et philistin, Vîrban porte atteinte à l'unité de sentiments du petit collectif, sans toutefois être exclu de ses rangs. Ce qui suggère la possibilité de le ramener dans la bonne voie par un processus graduel de rééducation.

Si cette intention n'est pour lui, en effet, que du domaine des possibilités, il en va autrement pour ce qui est de Stelică, autrefois condamné à une courte peine de détention pour « violence en état d'ébriété ». Dans la vie sur le chantier, l'intransigeance d'Ilie Motronea apporte à Stelică la libération intérieure des affres du doute et de l'isolement.

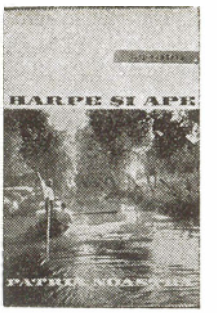
Ţic a voulu que son exploration de l'univers psychique de son héros principal soit exempte de toute banalité. Il s'est gardé de présenter l'existence du héros positif de façon linéaire et prévisible. Conscient de ce que le schématisme et l'optique idyllique effacent les caractères, il s'est essayé à façonner un personnage aux états d'âme variés, c'est-à-dire une structure humaine mobile, sollicitée par des impulsions contradictoires. Cependant il a commis une erreur qui procède de sa conception même du personnage. Chez Motronea la moralisation excessive, la soif de perfectionnement ne s'allient pas à une dénonciation combative de ce qui est caduc. Sa connaissance de la réalité étant confuse et insuffisante, il se contente de pérorer naïvement sur des concepts tels que l'amour, l'honnêteté, la confiance, etc. Ainsi, ses discours sur le plan éthique deviennent parfois pur verbiage et les projets éducatifs et moralisateurs du chef d'équipe, des pièges comiques pour lui-même. La confiance dans les dires d'autrui n'est pas fâcheuse en soi mais ce qui nous gêne, c'est l'aveuglement dont Motronea fait preuve lorsqu'il croit dur comme fer dans l'amour d'une prostituée invétérée ainsi que dans

les ressources de régénération de Virban, au moyen de simples duels oratoires. Ensuite, tantôt euphorique ou impérieux, tantôt assoiffé d'amour ou sourd à ses sollicitations, Ilie Motronea, par l'inconséquence de sa conduite, nous propose un rébus insoluble. Aussi l'image que nous nous faisons de lui est-elle déformée par ces exagérations ou ces équivoques. Indécise, la physionomie du personnage se ressent de l'absence d'un support solide. Une façon courageuse d'aborder les heurts de la vie eût donné de la vigueur à l'expression du nouveau. En éliminant ces défauts, l'auteur aurait évité d'affaiblir l'impression véridique et d'obscurcir l'image de la vie de chantier que nous présente son roman.

Une valse pour Maricica *est un livre plein d'entrain, écrit avec beaucoup de verve et comportant nombre de scènes savoureuses et significatives. Mais il présente des lacunes pour ce qui est de la construction, de l'unité des caractères. Le prosateur réellement doué qu'est Nicolae Ţic ne peut manquer de réfléchir à ce problème. C'est là une expérience intéressante assurément mais incomplètement réalisée, il reste à voir dans quelle mesure la multiplicité de traits saillants opposés se conjugue avec les exigences de l'authenticité ou, au contraire, provoque des incohérences dans le comportement du héros.*

H. Z.

* * * * * * * * * *



ILIE PURCARU: «LES HARPES ET LE FLEUVE»

(Editions de la Jeunesse)

De même que pour certains auteurs de nouvelles la plus grande tentation est d'écrire un roman, pour nombre de reporters l'aspiration la plus profonde semble être le reportage monographique. L'ambition est noble de s'attaquer à un grand thème lorsque ce n'est pas le fait d'un simple tic honorable stimulé par un modèle prestigieux. Et lorsque le talent, même s'il ne connaît pas toujours ses limites et sa force, est servi par la passion, les résultats sont des plus intéressants. C'est le cas de Purcaru, jeune écrivain cultivé, intelligent et très doué.

Le premier signe de sa noble ambition est peut-être le choix même du héros. Certes, les circonstances qui déterminent les préférences d'un écrivain sont toujours plus nombreuses que nous ne pouvons l'imaginer. Il est pourtant significatif que, de tous les fleuves dont l'écrivain eût pu écrire le poème, il ait choisi le Danube. Dès les premiers chapi-

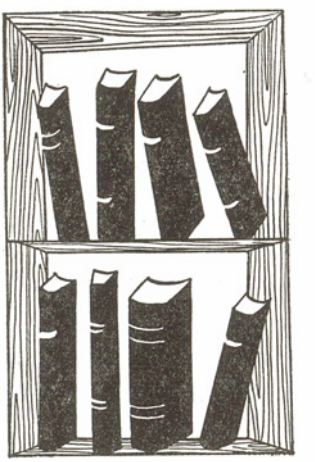
tres on sent l'effort déployé pour embrasser le Danube comme un tout, dans sa triple fonction de phénomène géologique, de personnage historique et de principe fécond. Une divinité favorable qui embellit la géographie, participe aux avatars de l'homme et fertilise amplement son sol et ses légendes. Purcaru fait appel à des données d'histoire antique et moderne, il cite Tacite et Hérodote, fait de la géographie, débat dans des notes l'étymologie du mot Danube, cite des architectes et des voyageurs, présente une courte histoire des ponts et des ports, confronte l'ancienne Roumanie et la Roumanie socialiste, bref il semble qu'il tente l'effort impossible de réaliser une monographie à jour.

Mais la vérité est que le reportage, plus que tout autre genre littéraire, vit de la connaissance directe et immédiate de la réalité et des impressions cueillies sur le vif; c'est pourquoi le goût pour l'histoire, si réellement fécond, peut parfois lui être fatal s'il ne va de pair avec un certain sens supérieur de la mesure.

Il arrive que sous la multitude des évocations, des citations et des données, le Danube disparaisse. Il semble qu'un pont immense le recouvre sur toute sa longueur; on sent quelquefois son frémissement sous les pas, mais il faut avoir la chance de rencontrer une fissure pour retrouver ses eaux. Par bonheur, de telles occasions ne sont pas rares. Chaque fois que l'écrivain marie l'ambiance et le moment avec la force collective des cinq sens, la nature recouvre ses contours, ses dimensions et ses couleurs: elle s'anime. Aussi souvent qu'il se méfie intelligemment de ses impressions, la vibration obscure devant la nature fait place à l'observation attentive; c'est alors qu'apparaît l'homme.

Ces intéressantes descriptions nous fournissent quelques portraits admirables — le pêcheur Stiglete, l'incorrigible Tănăsoiu, agronome au grand cœur, Ion Țarălunga, scaphandrier — et nous regrettons qu'ils ne soient pas plus nombreux. Nous trouvons aussi dans ce recueil des descriptions de la nature d'une beauté remarquable. Quiconque lit les pages dédiées au Danube dans les gorges de Cazane — et elles ne sont pas les seules à mériter d'être citées en entier — reconnaît immédiatement les avantages qu'il y a à libérer le talent des obligations d'un savant encyclopédique pour le dédier à l'observation directe. Le personnage le plus intéressant reste ici l'écrivain... Et il est encore une autre qualité qui définit Purcaru... C'est un patriotisme juvénile qui entre pour moitié dans le charme de ses écrits. Un thème d'envergure n'est assurément pas une promesse de réussite certaine mais peut être un stimulant. Certains pâles talents ont besoin du murmure d'un ruisseau pour s'endormir tout à fait; d'autres, plus solides, ont besoin des discours bruyants d'un fleuve pour démarrer... Si le colloque avec le Danube a été aussi utile que nous l'imaginons pour l'expérience de Purcaru, c'est tant mieux !

ALEXANDRU SEVER



* * * * * * * * * *

PETRE STOÏCA: « BORNES KILOMÉTRIQUES »

(Editions Littéraires)

Parmi les poètes de la jeune génération, Petre Stoïca se fait remarquer par un timbre distinct aux modulations séduisantes. Le recueil Bornes kilométriques *cristallise une évolution qui n'est point dépourvue de méandres et d'inégalités. Un volume antérieur* (Poèmes, *1957) ne dépassait pas une certaine virtuosité des images, assez dentelées, assez maniérées, qui n'étaient pas des plus concluantes en tant que matière poétique. Pourtant, certains éléments annonçaient d'ores et déjà d'intéressantes virtualités. C'est le mérite du poète que d'avoir organisé son talent dans une modalité toute personnelle.*

La poésie de Petre Stoïca est une poésie du quotidien; le poète distille la substance de ses vers de la réalité de tous les jours, en tirant des apparences d'un univers très familier des vibrations et des lumières surprenantes, et bien souvent le banal dévoile des images féériques. La fraîcheur et la candeur avec lesquelles Petre Stoïca considère les hommes et les objets de son entourage ont suggéré à la critique des associations avec les œuvres d'un Henri Rousseau le Douanier.

De toute évidence, pour une telle vocation la mémoire constitue une source essentielle. Le monde de l'enfance revient dans de fréquentes évocations, crayonnées avec la nostalgie que provoque le sentiment du temps écoulé mais qui, rapportée sans cesse au présent lumineux et vivifiant, conserve une sérénité philosophique, dépourvue de déchirements intérieurs. C'est dans cette lumière que nous apparaissent l'image de la mère du poète telle une paisible statue domestique de la mélancolie, ou celle du vieux pontonnier chéri par « les oiseaux bigarrés au long cou », ou encore celle du poète lui-même, photographié sur un cheval noir, dans une fière attitude, les mains plantées dans l'opulente crinière, coiffé de son petit chapeau tyrolien surmonté d'une plume de faisan.

Cependant, nous voyons survenir dans cette calme évocation des moments où le flux de la mémoire charrie des souvenirs tragiques, dépeints avec acuité. L'image de la guerre est pénétrée d'une douleur féroce: des murs enfermant dans leur enceinte des balles et des flaques de sang, des branches où pendent des haillons et des mains aux doigts de feu, des baïonnettes plantées entre les cornes menues des chevreaux et dans le ventre des mères grosses de leur premier enfant, des hommes tombés à terre, arrachant de sur leur visage des masques de boue.

Mais la nostalgie elle-même et les accents du drame disparaissent dans la mesure où le poète, quittant le monde de l'enfance, pénètre dans le tumulte de l'actualité et participe à l'effort collectif de l'édification socialiste: « J'ai grandi avec l'essor des villes modernes. /Mon ombre s'est penchée sur chaque fondation/, et] la première rumeur de l'usine nouvelle a également disséminé mon nom. /Mes épaules se sont transformées en des mâts vigoureux/ où

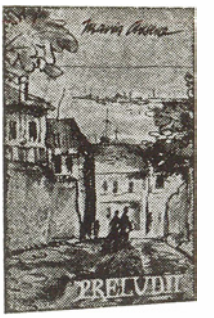
maints oiseaux viennent se poser à l'heure du couchant/ m'apportant la lumière des plages transparentes autant que les raisins...».

Une suite de poèmes d'amour vibrent d'un son particulier. Le ton acquiert ici le timbre passionné du style biblique. « Tu es belle/ comme les doux raisins sous le soleil du midi/ fermes autant que tes seins/. Moi seul et tout ce qui te contemple avec amour/ savons qu'il existe en toi deux yeux/ qui ressemblent à deux fines feuilles/ deux poings pareils à deux boutons d'œillet »... « Gloire à toi pour ton visage serein/ comme le miroir du lac baignant dans le soleil, pour ton ventre/ plus beau que la voûte céleste/ déployée au-dessus de notre horizon quotidien... »

La vibration euphorique des poèmes, un style franc, un langage d'une simplicité voulue confèrent à la poésie de Petre Stoïca le pouvoir de pénétrer tout droit au cœur de la réalité quotidienne. L'image n'est pas faite d'atours et d'artifices, mais constitue l'expression et la forme des sensations, des émotions et des désirs du poète, s'attachant à nous transmettre le nouvel univers quotidien dans sa plénitude et « son soleil». Ayant une perception picturale de la réalité, le poète compose un album aux ravissantes gravures où les idées sont impliquées dans l'accumulation des détails concrets, choisis à dessein. Les qualités réelles de ce volume révèlent un talent en plein essor, riche de promesses.

MODEST MORARIU

* * * * * * * * * *



MARIA ARSENE: « LE SOLEIL SE LÈVE À L'AUBE »

(Editions de la Jeunesse)

« PRÉLUDES »

(Editions Littéraires)

Ainsi que d'autres livres du même auteur, ces deux volumes de Maria Arsene évoquent certains aspects des luttes menées par le passé contre l'oppression capitaliste et la fascisation du pays.

Avant même de déchiffrer en détail le sens multiple de ces œuvres, il faut souligner leur caractère documentaire, car elles expriment en fait des expériences vécues par l'auteur. C'est là un trait spécifique de toute l'œuvre de Maria Arsene, dédiée aux faits d'héroïsme anonyme que la classe ouvrière sut accomplir aux durs temps de l'illégalité.

L'analyse des nombreux récits et nouvelles de ces deux volumes démontre que l'auteur embrasse la période la plus dramatique de l'histoire des luttes de classe de notre prolétariat,

celle des années 1930—1944. Comme nous l'avons déjà remarqué, l'évocation porte, comme dans Le camarade Vladimir, Le voleur à la jambe de bois *ou encore dans* Le portetaix 642 *et* Sucre amer, *sur des situations propres à caractériser l'état d'esprit des travailleurs. L'évolution de Vladimir, adolescent amoureux de la vie, d'abord membre enthousiaste de l'Union de la Jeunesse Communiste, puis combattant communiste tombé au cours d'une mission, le 24 Août 1944, en défendant Bucarest contre les attaques hitlériennes, éclaire parfaitement ce qu'est le véritable dévouement patriotique, le don de soi à la collectivité.*

Une plus grande concentration des faits aurait peut-être accusé le relief du récit. L'idée que l'auteur a voulu faire valoir n'en est pas moins discernable: c'est la beauté morale des combattants révolutionnaires. La même intention anime Jours d'automne, *touchante histoire d'un enfant qui fut témoin d'événements inoubliables, les mêmes qui servent de cadre historique à la dernière partie de la nouvelle dont nous venons de parler: la préparation et le déclenchement de l'insurrection armée, puis la Libération.*

Chaque fois que Maria Arsene se reporte à des événements éloignés, sa mémoire reproduit avec sensibilité les aspects du conflit entre les exploités et l'appareil de répression de l'Etat capitaliste. Il choisit de préférence des événements qui font ressortir, sans manifestations tapageuses et sans incidents extraordinaires, l'attitude sobre, pleine d'abnégation et de courage des travailleurs. Des héros comme Bajoï, Stănişel ou Lipie risquent leur vie pour saboter les plans hitlériens d'approvisionnement du front ou dans des missions qui préparent l'aube de la Libération (Une nuit de Juillet, Ce qui suit la lettre A). *Maria Arsene est en premier lieu un peintre de « moments », de scènes reconstituées sur le plan affectif. En général, l'effet littéraire est produit par la nudité des faits exposés plus que par les commentaires. Il est vrai aussi que les moyens d'analyse sont parfois sommaires, sans que cela nuise, cependant, à la vérité d'ensemble des portraits.*

Certaines pages, celles par exemple de Sur le Danube, au fil de l'eau... *ou* Les souvenirs du père Petrică, maître tourneur *sont certainement instructives, mais assez ternes et la manière dont elles sont rédigées les confine dans le genre de la prose didactique, moralisatrice. D'autres, qui accordent au sentimentalisme un crédit exagéré, deviennent involontairement doucereuses et misent sur l'effet d'un pathétique tout extérieur.*

Ce sont surtout dans les récits qui peignent l'ambiance de la banlieue ouvrière ou celle des sordides faubourgs que Maria Arsene prouve ses aptitudes de conteur et de créateur d'atmosphère. Le voleur à la jambe de bois *ou* Monsieur Pic *s'inscrivent parmi ses réussites durables. Il y a là, sobrement exposé et non sans le mordant de la satire, les dilemmes de pauvres gens face à la misère, puis la fin de leurs hésitations, l'engagement sur la voie de la lutte révolutionnaire contre la misère et l'oppression. Les deux nouvelles attestent un don réel de conteur et une mobilité psychologique moins évidente dans d'autres morceaux.*

Les problèmes importants que Maria Arsene aborde dans ces récits du passé et les solutions mobilisatrices qui leur sont offertes justifient l'intérêt témoigné par le public, désireux de connaître les dures réalités de la vie dans le monde où l'argent est roi.

H. Z.

* * * * * * * * * *

ION BĂIEȘU: «UNE NUIT D'AMOUR»

(Editions Littéraires)

Trop jeune encore pour avoir une grande expérience de la vie, Ion Băieşu ne se permet pourtant d'écrire que sur ce qu'il connaît. Et comme ce qu'il connaît le mieux est son propre univers, ses héros vivent en grande partie de la substance de l'auteur. Presque aucun d'eux ne dépasse son âge, et, ce qui est particulièrement significatif, Băieşu écrit souvent à la première personne. Cela vient probablement aussi d'une vieille habitude de reporter, assez expérimenté pour transcrire ses impressions, mais pas assez mûr encore pour être objectif sans effort. Quoiqu'il en soit, le personnage du reporter se retrouve dans plusieurs de ses récits et les pérégrinations de son métier lui ont valu d'étendre le choix de ses sujets du monde villageois à celui des chantiers.

Son héros typique que nous retrouverons sous divers aspects dans la plupart de ses récits, est un jeune homme plutôt agressif, bavard, entêté et malin comme un diable. Soit dit en passant, le diable est rarement absent des expressions favorites de ses personnages, et c'est chez ceux-ci le signe distinctif d'un esprit libre de préjugés, ou d'une admiration naïve. Ces traits de caractère, que la tradition populaire confère aux habitants de l'Olténie, accompagnent la plupart des personnages, recrutés de préférence dans cette région. L'auteur aime d'ailleurs à souligner généreusement, chez eux, ces traits caractéristiques. Samoilă a vu la mort de près; il est tombé d'un échafaudage, d'une hauteur de 30 mètres, mais ne s'est fait aucun mal. Naturellement, l'aventure a une explication et le jeune homme l'offre au reporter avec un mélange d'humour et de naïveté, mais il refuse de la laisser publier dans un journal.

Pourquoi? Parce qu'il craint que les gens du village ne se moquent de lui. Et puis il ne voudrait pas faire de la peine à sa mère. « Vraiment, je vous en prie, comprenez-moi » Et brusquement, en son parler original, d'Olténie: « Parce qu'alors, si vous l'écrivez et que je vous attrape, où que ce soit, le diable m'emporte si je ne vous assomme pas. Je suis Olténien, moi, vous savez, je n'oublie pas! Allons, salut, je m'en vais. » (L'homme qui a vu la mort).

Un autre adolescent, ouvrier lui aussi sur un chantier, se querelle avec son chef de brigade, l'insulte et quitte la brigade; mais quand ses camarades partent pour Galatz, sur un autre chantier, il les suit, tout en se donnant l'air de ne le faire qu'à contre-cœur et d'être prêt à les quitter d'un moment à l'autre. Ce sentiment d'affection et de solidarité est transcrit avec humour, et le comique généreux du récit vient de ce colloque intime entre l'entêtement du jeune homme, qui s'efforce de résister à ses propres sentiments, et sa tendance à leur céder sans cesse (Deux hommes en un). *Zdrelea, un paysan cette fois, est un personnage analogue. Le schéma du récit est le même, mais la réalisation en est supérieure. Zdrelea,*

membre de la ferme collective, a vendu son cheval. Obligé de le ramener il promet de le faire, mais ulcéré par les rires du village il proclame orgueilleusement, devant tous, sa décision de tuer la bête. Comme dans le récit précédent, tout l'intérêt se concentre dans le dialogue entre son orgueil fanfaron et son cœur de paysan. Vaincu enfin, l'homme ramène « Papuc » à l'écurie et lui noue au cou sa musette pleine d'avoine, non sans lui promettre, d'ailleurs, une fin prochaine: « Que le diable t'emporte, je me suis éreinté à courir après toi, mais demain je te tue » (Papuc). La nouvelle La lutte peut être considérée comme une autre variante. Mécontent et vexé par les chicanes de son chef, un jeune médecin, Simiciuc, se présente au Ministère. Il commence par se prévaloir de son caractère... pas commode: « Je tiens à vous dire avant tout que je suis Olténien. » — « Pourquoi me dites-vous cela ? » demande le directeur général. — « Comme ça, pour que vous sachiez à qui vous avez affaire ! » Et Simiciuc expose son cas sans ménagements, demandant à être renvoyé dans le milieu rural. Prié de rester malgré tout à son poste actuel, il rentre à la clinique en déclarant, à la grande stupéfaction de son chef, qu'il s'est décidé à rester sur place pour l'aider à changer de caractère. A part quelques naïvetés, La lutte est intéressante par la vigueur du conflit et certaines qualités dans le dialogue.

Une nuit d'amour possède un accent de gravité inattendue qui annonce une « mue », autrement dit, la maturation de l'écrivain. Un jeune ouvrier se confesse au reporter. Abandonné par sa femme, le jeune homme essaie de s'expliquer ce geste et découvre peu à peu, en même temps que les complications du cœur féminin, ses propres fautes de mari égoïste et peu attentionné.

Avec Papuc et Une nuit d'amour, Ion Băieşu nous a donné une idée de ce dont il est capable aujourd'hui et de ce qu'il nous promet pour demain. Même si ses personnages ne sont qu'esquissés et si l'expression des sentiments est parfois rhétorique, le sens de son heureuse évolution est pourtant clair. Il a sans doute besoin d'une expérience plus étendue. Il lui reste à vivre.

A. S.

* * * * * * * * * *

ION ACSAN: «PRINTEMPS COSMIQUE»

(Editions Littéraires)

«Le matin, c'est moi qui le premier m'éveille / et je m'élance vers la fontaine au bout de l'horizon. / Là m'attend, pleine du vin de la lumière / l'amphore dorée du soleil » dit Ion Acsan dans un poème de son premier volume de vers, témoignant d'une nature poétique ouverte aux zones sereines, harmonieuses, de la vie. A chaque pas, on

trouve, dans ses vers, des explosions de soleil, de flammes, de blancheur: motifs qui traduisent la vibration du poète en face des grandes réalisations de l'époque socialiste. En les contemplant, sa pensée poétique prend des ailes et il acquiert le sentiment d'une certitude confiante dans les valeurs humaines. C'est là l'explication de la transparence et de la luminosité de ses vers. Certains moments de mélancolie passagère — dus à quelque chagrin d'amour — ne réussissent pas à assombrir l'horizon du poète, qui sait endurer sa peine avec une fière et discrète résignation.

Il est vrai cependant que cette poésie calme et sereine, cette poésie de clarté et de paix n'est parfois qu'un moyen d'éviter l'orage des passions, le tumulte intérieur; elle demeure alors à la surface de la vie, où elle flotte, idyllique, et faite, en réalité, d'effets conventionnels.

Quelques-uns des poèmes inspirés par la vie du poète nous semblent avoir plus de densité et possèdent un charme évocateur réel. Le début de Biographie de mon grand-père *est intéressant et réussit à transmettre un peu du dramatisme qui caractérisait autrefois les liens unissant le paysan à sa terre.* Arithmétique *est aussi un bon poème, qui arrache un accord inédit à un sujet très fréquent chez les jeunes poètes: l'enfance frustrée par la guerre. Le poète évoque les souvenirs de ses premières années d'école, où la réalité de la guerre avait brutalement tout envahi, même le monde des préoccupations enfantines.*

Mentionnons aussi que le poète accorde une attention particulière au polissage du vers, à une expression patiemment ciselée. Peu enclin aux innovations, Acsan cherche passionnément à remettre en circulation certaines formes de poésie peu usitées de nos jours. Rares sont les poètes qui cultivent encore le rondeau, le distique, le quatrain — bien qu'il n'y ait aucune raison de les éviter, aussi longtemps que ces formes stimulent chez les créateurs la concentration et la recherche d'une expression lapidaire et suggestive.

La parution de la plaquette Printemps cosmique *de Ion Acsan mérite d'être signalée, car elle attire l'attention sur les qualités d'un virtuose presque accompli de la prosodie, particulièrement soucieux de la pureté du style.*

G. DIMISIANU

* * * * * * * * * *

ALECO POPOVICI: « LE GARÇON AU POUSSE-POUSSE »

(Editions de la Jeunesse)

Parmi nos écrivains qui s'adressent à l'enfance, Aleco Popovici fait preuve d'un talent particulièrement original. Il a reçu le Prix de l'Union des Ecrivains pour une pièce intitulée Le garçon du deuxième banc, *destinée autant aux parents qu'aux enfants et qui, après avoir obtenu un grand succès à Berlin, sera représentée prochainement à Bruxelles.*

Dans Le garçon au pousse-pousse, *l'auteur, s'adressant à des écoliers possédant déjà les premières notions de*

géographie, leur fait faire un voyage aussi intéressant qu'instructif dans les régions les plus variées de notre planète: dans la jungle africaine, parmi les traîneurs de pousse-pousse ou les pêcheurs japonais, dans le monde des footballeurs sud-américains, dans les écoles yankees où sévit l'esprit maccarthyste ou dans les quartiers réservés aux nègres dont l'existence physique est elle-même souvent menacée par les énergumènes aux cagoules blanches.

Habile à suggérer l'atmosphère spécifique des lieux qu'il parcourt avec ses lecteurs, Popovici décrit avec la même aisance un humble village africain ou le rythme trépidant d'une métropole comme New-York ou Tokyo. Il fait découvrir à ses compagnons de voyage la poésie des mœurs variées de tant de peuples divers et leur apprend à saisir la beauté d'un paysage marin, aussi bien que celle des profondes forêts du cœur de l'Afrique, des gratte-ciels américains baignés par une lumière féérique ou d'un terrain de sport où évolue une équipe au renom mondial.

Au cours d'un itinéraire aussi varié, les jeunes lecteurs sont témoins de tragédies déchirantes ou de faits héroïques dont les acteurs sont souvent des enfants de leur âge. Avec tout le tact nécessaire, d'un ton dégagé qui est loin d'être celui d'un ennuyeux pédagogue, Aleco Popovici attire discrètement l'attention sur le fait que sous quelque méridien qu'ils vivent et quelle que soit la couleur de leur peau, les hommes asservis sont décidés à lutter pour conquérir leur liberté, pour empêcher que des guerres se déclenchent et pour que leur soit reconnu leur droit à la vie. Dans cette lutte, les enfants eux-mêmes peuvent apporter une contribution émouvante, comme le prouvent les exploits de Noho, le petit Africain, ceux du liftier Bob ou de James, l'orphelin de guerre.

E. L.

ROMULUS RUSAN: «LA RIVIÈRE CACHÉE»

(Editions Littéraires)

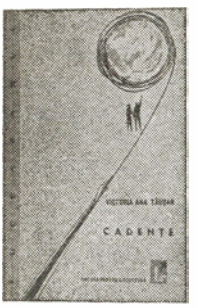
Après une activité de quelques années dans le journalisme, notamment comme collaborateur de la revue La tribune *de Cluj, Romulus Rusan a réuni une bonne partie de ses reportages littéraires dans le livre* La rivière cachée *publié dans la collection « Luceafărul ».*

Ce qui attire surtout le jeune reporter, c'est le nouveau paysage industriel de notre patrie, les constructions et les chantiers qui transforment radicalement les hommes et les paysages. Il décrit la vieille ville de Blaj en présentant le passé comme une antithèse du présent, il s'attarde dans les environs de Craïova, partage, ému, la vie des jeunes constructeurs de Gherla, chante « l'adolescence de la Moldavie », la nouvelle jeunesse que lui ont apportée les grands complexes industriels de Roman, Borzeşti, Săvineşti et beaucoup d'autres endroits. Ce faisant, Romulus Rusan montre de façon convaincante que le nouveau destin de ces sites et de leurs habitants est le résultat de la lutte de notre parti pour l'édification du socialisme.

Dans ses reportages, Romulus Rusan s'avère un artiste authentique, d'un incontestable talent. Il sait éviter le style romancé, le pathétisme emphatique et se distingue par une observation exacte et un ton sobre conformes à l'attitude de ses « héros ». Romulus Rusan dit des jeunes ouvriers constructeurs: « On pourrait écrire sur eux une épopée avec enjolivements, hyperboles et comparaisons cosmiques, épopée qui pourrait être lue d'une voix qui se briserait aux nombreux passages pathétiques. Si je n'ai pas écrit ainsi c'est parce que ces hommes ne sont ni vaniteux, ni sentimentaux, ni désireux de fioritures, ni tristes mais purement et simplement des hommes comme les autres, adeptes de la beauté simple ».

T. V.

* * * * * * * * * *



VICTORIA ANA TĂUȘAN: «CADENCES»

(Editions Littéraires)

Il arrive souvent qu'à leurs débuts les jeunes poètes ne soient pas en mesure de préciser clairement leur timbre personnel — soit parce qu'ils se trouvent encore asservis à certains modèles, soit parce que, s'étant mis à la recherche de leur propre voie de développement, ils hésitent entre plusieurs directions. Ce n'est pas un sentiment de ce genre que nous éprouvons en lisant le volume de vers de Victoria Ana Tăușan intitulé Cadences, *qui a paru dans la collection « Luceafărul », précédé d'une chaleureuse présentation due à la poétesse Veronica Porumbaco.*

Dans ce premier volume, Victoria Ana Tăușan a réuni, en plus des vers publiés par elle dans des revues littéraires, durant les dernières années, diverses poésies inédites qui contribuent à définir une individualité pleine de promesses.

Douée d'une grande sensibilité, vivant avec intensité ses émotions et ses états affectifs, Victoria Ana Tăușan se révèle un tempérament essentiellement lyrique. Ses poésies — dont la plupart représentent les aveux spontanés d'une âme prématurément en contact avec les responsabilités de la vie, ou encore de simples effusions de la joie de vivre — parcourent des gammes variées qui vont de la gravité à l'enthousiasme serein, et leurs vers sont harmonieux et fluides. Soit qu'elle se rappelle son enfance triste pendant la guerre, comme dans Vers écrits sur un mur *ou* La flamme jaune, *soit qu'elle entonne des hymnes d'allégresse en présence des réalités actuelles de la patrie, comme dans* Cadences, La rue au néon, Chanson, *soit encore qu'elle chante l'amour qui donne du charme à l'existence et suscite le goût de vivre, Victoria Ana Tăușan, loin de s'égarer dans des approximations pseudo-méditatives, dans une rhétorique discursive, confie son inspiration à des images concrètes, à des détails quotidiens doués de force suggestive, susceptibles de dégager par eux-mêmes la signification souhaitée, et qui attestent, en la jeune poétesse, une présence contemporaine.*

T. V.

DEUX ÉCRIVAINS ROUMAINS SUR CUBA

Deux jeunes prosateurs roumains de grand talent: TITUS POPOVICI et A. I. GHILIA ont publié récemment deux volumes sur Cuba. Fruit d'un récent voyage entrepris par les deux auteurs dans l'île que Colomb caractérisait comme: « tierra mas hermosa que ojos humanos nunca vieron », les deux volumes, quoique différents comme facture et préoccupations, se ressemblent par le vibrant message qu'ils transmettent au lecteur. Ce message suscite l'admiration et l'enthousiasme pour la révolution effectuée par l'héroïque peuple cubain.

Le volume de TITUS POPOVICI, intitulé: Cuba, territoire libre de l'Amérique *est à première vue un journal de voyage des plus classiques comme facture. Mais bientôt le lecteur se rend compte qu'il parcourt aux côtés de l'auteur non seulement de magnifiques paysages, éblouissants par leur variété et l'éclat de leurs couleurs, mais aussi le long et pénible chemin que suivit tout un peuple jusqu'à la liberté et à la dignité dont il jouit aujourd'hui.*

Les épisodes s'enchaînent dans un déroulement dramatique. L'auteur fait alterner avec verve et intelligence les images du passé avec celles d'aujourd'hui. D'où l'intérêt toujours soutenu de la lecture où l'on suit la destinée de ceux qui par le passé étaient condamnés à une vie de misère et d'humiliation.

D'habitude un journal de voyage n'a pas de héros et s'il en a un, — c'est l'auteur même. Le journal de Titus Popovici a un héros: c'est le peuple combattant cubain. C'est ce qui caractérise son volume, le transformant en une vibrante chronique d'une histoire glorieuse et dramatique dont elle présente les plus brillantes pages.

La fête de la Libération (La Fiesta) que les Cubains célèbrent à l'occasion de l'anniversaire de la Révolution, permet à Titus Popovici de retracer en des scènes pleines de fougue et de rythme cinématographique les moments décisifs de la lutte qui, déclenchée le 26 juillet, aboutit au renversement de la dictature et à la libération du peuple.

Dans une série de tableaux au rythme tantôt modéré et tantôt vif, tantôt solennel et grave, tantôt désinvolte et impétueux, tantôt tragique, l'auteur nous décrit les exploits des révolutionnaires Cubains qui, commençant par l'assaut de la forteresse militaire de la Moncada en 1953 — ont abouti à l'attaque décisive déclenchée par la « columna invasora » contre la Havane et au renversement de la dictature de Batista.

« La Fiesta » qui se déroule sur l'immense « Plaza Civica » et à laquelle l'auteur participe du même élan que les quelques centaines de milliers de Cubains, revêt ainsi tout son sens.

Titus Popovici sait suggérer une atmosphère, crayonner en quelques traits les types humains rencontrés et mettre en évidence la haute signification morale et sociale des faits. Toutes ces notes et remarques témoignent d'une participation directe, d'une connaissance intime des réalités, aussi son volume est-il le témoignage d'une émouvante

expérience sous ses multiples aspects. Par la diversité des moyens employés et par la substance de ses impressions et de ses remarques, le talent du romancier a réussi à communiquer avant tout la portée humaine du phénomène cubain. Ainsi que la critique l'a montré en parlant du volume de Titus Popovici, cette portée humaine de la révolution cubaine est mise en relief par une foule de détails significatifs pris sur le vif, auxquels se joignent de nombreuses données historiques, économiques, sociales et politiques.

Les fondant au creuset de son enthousiasme, l'auteur a prêté à ces détails et à ces données la vibration même de la vie.

Le caractère très personnel de ce journal de voyage à Cuba fait du volume de Titus Popovici une lecture passionnante et révélatrice.

★

Non moins personnel est le journal de voyage de A. I. GHILIA *intitulé* l'Ile de l'Espoir.

Le prosateur écrit: « tout ce qui m'arrive ici (à Cuba) ne constitue pas les simples péripéties d'un voyage exotique; je vis par moi-même, par mes propres sens, un roman passionnant, avec des personnages réels qui se meuvent, apparaissent et disparaissent excitant ma fantaisie. Ce n'est pas un roman-fiction que j'extrais de la réalité, mais la réalité même, directement vécue, dans son roman tout chaud et palpitant ».

Cette façon de caractériser son livre est des plus expressives et nous révèle d'ailleurs les préoccupations qui ont guidé l'auteur en l'écrivant.

Ce que A. I. Ghilia a vu à Cuba lui est apparu comme « un roman tout chaud et palpitant ». La portée des faits lui a été rendu sensible par la force et l'effervescence révolutionnaire des événements vécus. Bien plus, ces faits sont si suggestifs qu'ils lui communiquent souvent toute une gamme de circonstances qui les ont accompagnés et déterminés.

Ainsi, le plan de la réalité actuelle revêt souvent un relief plus saisissant, plus vibrant par sa projection dans le cadre, plus vaste, de l'évolution et de la révolution qui l'ont déterminé. C'est pourquoi on rencontre dans le livre tous les éléments capables de suggérer pleinement le frémissement de la vie dans son mouvement impétueux.

Les faits sont fidèlement relatés ou reconstitués à partir d'images, de situations et d'épisodes appartenant à une histoire récente. Parfois ces événements se trouvent mieux définis, par le fait que l'auteur les complète avec bonheur en nous fournissant d'autres données. C'est ce qui prête au volume de A. I. Ghilia un charme inédit et qui transforme réellement son journal de voyage en un « roman palpitant ».

Il est difficile de résumer la multitude des épisodes vécus par A. I. Ghilia durant les jours qu'il a vécus dans la Cuba actuelle. Pendant son séjour à La Havane ainsi qu'en parcourant le pays, il a connu ces gens auxquels à juste titre on pourrait appliquer la devise laconique et suggestive de l'un de ceux qui se forgent une vie nouvelle: « Construir. Una vida muy interessante ». C'est ainsi qu'en peu de mots se trouve exprimé l'essentiel à l'étape actuelle des transformations qui marquent la vie de l'héroïque peuple de cette île de la mer des Caraïbes.

RADU LUPAN

L'EXPOSITION DU MUSÉE DE DRESDE

Pour la seconde fois au cours de ces dernières années, le Musée d'Art de la République Populaire Roumaine a mis ses salles à la disposition d'une galerie de tableaux signés par des maîtres de la peinture universelle et appartenant au célèbre Musée de Dresde. Il y a trois ans déjà, nous avons pu admirer une collection d'œuvres des XVIIIe et XIXe siècles, dues notamment à des artistes allemands, ainsi qu'un petit nombre de peintures de l'école française (classique, romantique ou impressionniste); cette année, la collection présentée au public bucarestois était plus riche: elle comprenait 120 toiles, pour la plupart des XVIe et XVIIe siècles. En plus des peintres hollandais et flamands (les plus nombreux dans cette exposition), on pouvait y voir les toiles de maîtres italiens du « cinquecento », de certains représentants autorisés de l'art baroque et de l'académisme italiens et allemands, de classiques français du XVIIe siècle et, enfin, de quelques artistes espagnols.

La répartition des œuvres — indépendamment des signatures qui les illustraient et aussi de leur valeur artistique — a marqué une préférence pour une présentation

Bernardo Belotto (Canaletto le Jeune):
La Place du Marché de Pirna

didactique, avec mise en valeur de tous les genres de peintures, même de ceux qui, aujourd'hui, sont désuets, mais qui, dans le passé de l'Europe, ont été tenus un temps en grand honneur. Le visiteur a eu l'occasion de s'arrêter non seulement devant les quelque 20 ou 30 chefs-d'œuvre — reconnus comme tels par l'ensemble du monde artistique — et au nombre desquels nous citerons le *Portrait d'un vieillard à collier d'or* de Vélasquez, la *Vieille femme pesant de l'or* de Rembrandt, *Hille-Bobbe et le fumeur* de Frans Hals, des portraits signés de Van Dyck, ainsi que des œuvres de Rubens, du Titien, du Veronèse, de Breughel, du Tintoret, de Le Brun, Ruysdael, Giordano Luca et d'autres. Ces toiles qui font la gloire de la collection exposée à Bucarest et suscitent l'admiration unanime se perdent cependant au milieu de tableaux représentatifs, à vrai dire, d'une certaine époque et d'un goût qui n'est plus d'aujourd'hui. Nous son-

Le Titien:
Portrait de femme en blanc

geons à certains tableaux allégoriques, pleins de symboles de l'antiquité (Berchem Claes Pieter, Hendrik van Minderhont), à des scènes peintes par des animaliers tels que Melchior Hondekoeter ou Otto Schrick, à des portraits de notables bourgeois ou à des scènes de genre à sujets galants (Jacob Baker, Codde Pieter, Corneille de Haarlem).

Le succès de l'exposition assuré par ses pièces maîtresses a contribué à accroître encore le prestige dont jouit, dans notre pays, la galerie de Dresde, reconnue comme l'une des premières du monde.

MIRCEA GROZDEA

L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DU PEINTRE JIQUIDI

La grande exposition rétrospective des œuvres du peintre et plasticien Aurel Jiquidi, mort récemment, a constitué une excellente occasion de mettre en valeur comme elle le mérite la création de l'un des plus grands dessinateurs que l'art roumain ait connus.

Si l'on s'en tient à ce qu'il a produit de meilleur et de plus original, Jiquidi se présente comme un humoriste. Humoriste plein de verve, doué d'un esprit sagace et d'une puissance d'observation aussi aiguë que prompte. A ces qualités s'ajoute une ironie à même de nuancer les valeurs, de passer de l'expression chaleureuse d'un sentiment fraternel à la plus mordante causticité. Loin d'être simplement du persiflage et de la malignité — comme le dictionnaire nous incite le plus souvent à le croire — l'ironie couvre un champ bien plus vaste, précisément parce que son essence est, dans le fond, morale.

L'humour peut être comique ou grave, sarcastique ou plein de bonhomie, mais il ne saurait en aucun cas être profond sans s'accompagner d'ironie. Quoique piquante et incisive, l'ironie implique la possibilité de considérer les choses sous un angle plus général, car le détail crée l'ensemble. Certains rires ont un air de supériorité, il y a des rires méchants et d'autres cruels, des rires moqueurs, mais il existe aussi le sourire d'une certaine ironie, qui est plein d'amour, de compréhension, de compassion, etc. Parmi ces nombreuses nuances. Jiquidi a su trouver celles qui le situent parmi les humoristes pleins d'humanité, capables non seulement de fustiger, mais aussi d'aimer et de consoler.

Et ceci explique pourquoi son crayon a su interpréter avec humour des situations qui se sont produites dans les conditions sociales que la bourgeoisie avait imposées au prolétariat, par exemple dans les dessins: *Les apprentis*, *Je cherche un logement*, *Le monde où tout se résoud avec un cierge*, ou *Bureau de placement*. Un ouvrier peut être vêtu de guenilles, ces guenilles peuvent sembler grotesques, la situation humiliante dans laquelle il se trouve peut le défigurer; mais, au fond, qui est dénoncé par cet aspect grotesque? Nous reconnaissons ici l'atittude de Jiquidi, dont les allusions visent toujours la société capitaliste, en tant que facteur déterminant des situations dépeintes.

La preuve qu'il en est ainsi nous est fournie par ces dessins satiriques dont les personnages principaux sont les représentants des classes possédantes et de l'Etat créé par celles-ci. Cette fois, les figures sont véritablement ridicules, alors que les ouvriers peints par Jiquidi ne le sont jamais. Regardez donc les gendarmes, les percepteurs, le commissaire de police, les politiciens, les dignitaires, les patrons, les membres des conseils d'administration, tous les représentants de l'« ordre public», et en premier lieu le « gouvernement de Sa Majesté », prosterné en une attente servile sur le quai de la gare. Là, l'ironie de l'artiste se déchaîne avec toute sa vigueur, elle devient cinglante, incisive, indignée, profondément hostile. Elle atteint le sommet de la véhémence lorsqu'elle démasque le fascisme, les Gardes de Fer, les fauteurs de guerre et de haine chauvine. Les dessins s'intitulent: *Par ordre*, *Commissaire de police*, *Le candidat*, *Le Front de la renaissance nationale*, *Le patron*, *La présentation du bilan*, *L'arrivée de Sa Majesté*, *Les horreurs du fascisme*, *Les Gardes de Fer ont*

passé par là, La balance nazie, La « dialectique » des nationalistes entre eux. S'ajoutant aux œuvres mentionnées plus haut, toutes définissent le dessinateur Jiquidi comme un artiste militant.

De même que le grand écrivain roumain I. L. Caragiale, avec lequel il a plus d'une affinité, Jiquidi est un moraliste. La critique des mœurs de la société bourgeoise lui a offert un vaste champ d'action, et peut-être ne s'est-il jamais senti plus désinvolte, plus libre et plus dégagé dans son expression, plus nerveux et l'esprit plus vif que lorsque son crayon a pu surprendre un vice, ironiser une tare, ridiculiser un travers. Remarquable créateur de types, excellent évocateur d'atmosphères, possesseur d'une mémoire inaccoutumée qui lui a permis de reconstituer facilement tout ce qui avait impressionné son œil, il nous a laissé des images inoubliables, véritables pages anthologiques de l'humour graphique roumain. Parmi les plus significatives, citons: *Après la réunion électorale,* (illustration pour *Une lettre perdue* de I. L. Caragiale), *Mort d'un calcul aux reins, La queue devant la boucherie,* qui, toutes, ont figuré à cette exposition.

Après le 23 Août 1944, Jiquidi a modifié dans une grande mesure son genre et son style qui, chez nous, n'avaient pas leur pareil. A de rares exceptions près, il a cessé d'utiliser le rire et le sourire comme modes d'expression, pour s'engager sur d'autres voies que celle de la satire. Manifestant toujours la même sympathie envers la classe ouvrière, il s'est consacré de plus en plus à l'illustration du livre. Pourtant, sa faculté la plus précieuse n'a jamais cessé d'être un don exceptionnel du portrait caractéristique, l'art de saisir ce qu'il y a de typique dans une physionomie humaine. Aussi, les œuvres les plus réussies de l'artiste au cours de ces dernières années demeurent-elles à la hauteur des qualités qui lui ont valu sa réputation. *Le Portrait d'un révolté,* paru sur la couverture d'une série de dix dessins composant l'album *1907* (dont les originaux ont figuré à l'exposition) est une image profondément émouvante, bouleversante même. On y trouve une tension dramatique qui prouve une fois de plus — s'il en était encore besoin — que l'humour d'autrefois de Jiquidi jaillissait, en fait, de la conscience tragique qu'il avait de vivre au sein d'une humanité enchaînée.

L'œuvre de Jiquidi est très vaste, très variée, et les nuances de son style sont multiples si nous les rapportons à l'essence des différents sujets et thèmes qu'il a abordés. Cette large exposition nous permet de retrouver le dessinateur, le graveur, le peintre (dans ce dernier domaine, l'artiste a été moins parfait), et en même temps le portraitiste, le caricaturiste, l'auteur de compositions et de scènes de genre. Cette manifestation, qui a réuni quelques centaines de pièces représentatives, a marqué la grande importance de l'œuvre de Jiquidi et a consacré sa place de premier plan dans les arts plastiques roumains.

RADU BOGDAN

Galea

DAN HATMANU

Dan Hatmanu est de ces artistes dont le talent vigoureux et personnel se fait remarquer dès sa première rencontre avec le public. D'origine moldave, Hatmanu a fini ses études à Jassy en 1950 sous la direction du maître Corneliu Baba et les a récemment complétées à Léningrad. Il a commencé à exposer avant même d'avoir achevé ses études à l'Institut des Arts Plastiques et a figuré depuis dans les grandes expositions collectives d'Etat, en Roumanie et à l'étranger.

La sûreté du trait, dans les différents mouvements du corps humain, la hardiesse des raccourcis, une composition spirituelle et originale donnaient la mesure de son talent dès les premières gravures qu'il exposa il y a dix ans. Dès lors, Hatmanu pénétrait d'un pas sûr et confiant au centre de l'art roumain contemporain.

Ses œuvres graphiques, remarquées et appréciées dans les exposition d'Etat, ont été suivies par des œuvres de peinture en tous genres présentant, dans une vision personnelle, des visages et des aspects quotidiens de la vie nouvelle. La couleur est venue s'ajouter au dessin, permettant à l'artiste de se développer d'une manière multilatérale. Heureusement harmonisés, dessin et couleur ne se font aucune concession. De cet équilibre est née la peinture réaliste de Hatmanu. Nous nous souvenons encore de certaines œuvres des années précédentes, cette composition par exemple, pleine de prestance et d'un coloris si sobre, qui figurait l'un des nouveaux

aspects de la pénétration de la culture parmi les masses : un groupe d'ouvriers dans une loge au théâtre, suivant avec attention le déroulement du spectacle ; ou cette autre encore, d'un coloris succulent, pleine d'esprit et intelligemment ordonnée, représentant un repas de midi à la campagne dans une exploitation agricole collective.

Chaque année, Hatmanu a enrichi son vocabulaire, a concentré ses moyens, pour aboutir à des synthèses longuement mûries, à des simplifications efficaces. Ouverte à Bucarest, sa première exposition personnelle a compris une suite de petits tableaux de genre, des portraits et des paysages réalisés à l'aide de techniques différentes (huile et pastel surtout). Ce sont des ouvrages appartenant à l'époque de ses études à Léningrad.

Le stade atteint par Hatmanu lui permet de réaliser des œuvres vibrantes. Doué d'une sensibilité essentiellement lyrique et d'un sens raffiné des accords, l'artiste imprime à ses sujets une profonde gravité. D'un simple fait divers — la jeune *Galea* se regardant dans la glace par exemple — naît un portrait remarquable qui rend l'essentiel de la personnalité du sujet et dont le coloris sobre, discret est remarquablement orchestré. La tenue modeste de *Galea*, son attitude simple et naturelle confèrent à ce tableau une chaude poésie.

Hatmanu, dont les voies sont celles d'une interprétation très personnelle, a su se créer un style qui le représente et le distingue des autres artistes. Ce style est facilement reconnaissable, entre autres, dans *La salle Matisse à l'Ermitage*, intérieur d'une rare puissance de séduction visuelle. Les tableaux sont posés sur les cimaises, dans des salles aux portes ouvertes, le tout sur un parquet carrelé en jeu d'échecs et dans des tons variés de rouge et de blanc. Ce même sujet — intérieurs figurant des tableaux dans les musées ou les galeries d'art — a souvent sollicité l'imagination des peintres anciens ou modernes et a fait naître des œuvres remarquables. Le principal problème qui doit y être surmonté est l'apparence trop statique du sujet. La vie y est introduite d'ordinaire par des scènes de genre qui, par leur vivacité ou même seulement par leur surface, couvrent souvent le thème choisi. Hatmanu n'emploie qu'un seul personnage, vu incomplètement, à cause de son « ampleur », à l'une des extrémités du cadre. Il peut ainsi obtenir une perspective libre et ouverte sur l'intérieur et rythmer les plans sans que l'élément vivant en soit handicapé le moins du monde.

Usant abondamment des tons clairs, l'artiste a ajouté aux surfaces calmes mais un peu froides des accents plus chauds, des mélanges piquants rappelant ceux de Matisse. Les éléments qui composent l'intérieur sont si savamment organisés, la lumière y est dosée avec tant de science des valeurs, que l'ouvrage s'impose nettement et constitue l'une des œuvres les plus expressives et les plus attrayantes de l'exposition.

L'ensemble de l'exposition permet de remarquer une répétition quelque peu inutile de certains sujets, ainsi qu'une prédilection pour des accords de rose, rouge et gris qui finissent par fatiguer. La variété des sujets et des accords chromatiques est pourtant facile à obtenir, quand on dispose d'un talent de cet ordre.

D. DANCO

A. JIQUIDI : *L'huissier fait l'inventaire des biens*

A. JIQUIDI: *Réunion entre gens bien*

IOSIF FILORA: *Le binage*

STAN DONE : *Illustration pour* Mutter Courage *de Bertolt Brecht*

Nature morte

EXPOSITION DE PEINTURE YVONNE HASSAN

La première exposition personnelle (1957) de la jeune artiste peintre Yvonne Hassan dénotait une évolution intéressante, les tableaux exposés témoignant d'un réel talent à la recherche fébrile de modalités d'expression vigoureuses, dans le cadre d'une vision artistique qui tirait sa sève du contact vivifiant avec la réalité.

La deuxième exposition personnelle (juin — juillet 1963) démontre que l'artiste a tenu ses promesses: les œuvres présentées sont, en effet, le produit d'une vision artistique plus sûre, proche de la phase de la cristallisation, et qui a su découvrir des voies propres et des moyens spécifiques d'expression.

Yvonne Hassan s'est affirmée à présent comme un peintre polyvalent et sa virtuosité s'avère égale dans divers genres. Le portrait, la composition, le paysage, la nature morte, sont cultivés avec prédilection, l'artiste y révèle une sûre possession des lois du genre respectif, et sa palette est richement nuancée, à même de découvrir des tons adéquats pour mettre en valeur l'idée du tableau.

L'attention du spectateur a été sollicitée plus particulièrement par la toile *Portrait de jeune fille*, qui prouve que les préoccupations de l'artiste pour la vie intérieure du modèle se concrétisent dans des réalisations d'une valeur indéniable. Profilé sur le fond d'un tapis populaire, travaillé en des tons lumineux, optimistes, le portrait s'impose par le naturel de l'attitude. Construit dans un dessin simplifié, mais qui

délimite clairement le profil, le portrait suggère par la dignité de l'attitude un caractère équilibré, où la maîtrise de soi et la pureté s'avèrent les attributs dominants.

Les compositions *Maternité* et *Le Vin Rouge* sont travaillées dans le même dessin net et inscrivent les volumes d'un trait résolu, témoignant de la même préoccupation pour le profil moral du modèle. Choisissant avec soin les éléments essentiels, réduisant la ligne à son essence caractéristique, préoccupée non pas par la véridicité du détail, mais par la fonction significative de l'ensemble, l'artiste démontre qu'elle est à même de réaliser par ces moyens des œuvres méritoires. La toile *Maternité* témoigne d'un lyrisme délicat, rendant hommage à la robustesse morale de l'homme du peuple, à son optimisme foncier, également souligné par les tonalités chromatiques harmonisées avec aisance et sans stridences. Le tableau *Le Vin Rouge*, composé avec une science sûre de l'emploi de l'espace, relève de la même préoccupation pour l'univers intime du personnage. L'artiste s'attache cette fois à mettre en lumière la ténacité, la force des personnages, issue d'une conscience lucide.

Les paysages retiennent eux aussi l'attention par leur formule artistique et l'atmossphère ineffable qui s'en dégage. Si le dessin reste stylisé, ici aussi, la couleur n'est plus apposée par petites touches, délicatement mises en valeur, comme dans le cas des portraits et des compositions, mais en vastes masses, uniformes, susceptibles de nous introduire rapidement dans l'ambiance spécifique du sujet. *Les ruines de la ville de Hîrşova* sont évoquées dans toute leur massiveté. Il est intéressant de signaler que le tableau n'est pas empreint de la mélancolie romantique des ruines, mais trahit le sentiment vigoureux de la durabilité inattaquable, de la continuité de la vie. Le tableau *Le moulin de Hîrşova*, travaillé dans une vision monumentale, frappe lui aussi par la sûreté de la composition et par les tons bruns qui acusent l'impression de solidité. Les personnages, traités quelque peu sommairement, mettent en valeur le sens du tableau. Pastel délicat, la *Rue de Hîrşova* a pris sur le vif, dans un coloris d'une gracieuse harmonie, l'image d'une rue de petit bourg provincial, image qui, par sa capacité de suggestion, acquiert, dirions-nous, la fonction d'une peinture de genre.

Les préoccupations marquées de l'artiste pour la vie de nos campagnes (à l'exception du *Portrait de jeune fille*, toutes les œuvres exposées sont inspirées de Hîrşova et constituent une monographie en images de cette localité de la Dobroudja) se révèlent aussi dans la série des natures mortes. Dans leur ensemble, les œuvres de ce genre complètent l'image pittoresque d'une maison campagnarde: *Le chaudron*, *Cruches*, *Dames-jeannes*, *Les rosiers*, etc., Distribués sur une nappe ou profilés sur un tapis polychrome, les objets s'inscrivent dans l'espace avec précision et se détachent par leur coloris compact, qui s'attache à mettre en lumière la valeur affective des tons.

La deuxième exposition personnelle d'Yvonne Hassan renforce notre conviction que l'artiste connaît une évolution intéressante et de bon augure pour la réalisation à l'avenir d'œuvres remarquables.

BALCICA MĂCIUCĂ

MIHU VULCĂNESCO

Il y a plus de sept ans que les amateurs d'art trouvent la signature de Mihu Vulcănesco sous des illustrations paraissant dans notre presse littéraire, dans des livres ou encore dans les expositions interrégionales ou annuelles d'Etat. Ils le retrouvent aujourd'hui à sa première exposition personnelle.

Si l'intention du jeune graphiste a été de faire, à sa première manifestation d'une certaine ampleur, une démonstration de ses possibilités, nous pouvons affirmer qu'il y a réussi. Il se montre, en effet, à nous doué d'une vive sensibilité, capable d'évoquer avec lyrisme de subtils états d'âme et connaissant également les secrets du dessin à la plume, du lavis, de l'aquarelle ou de la litographie.

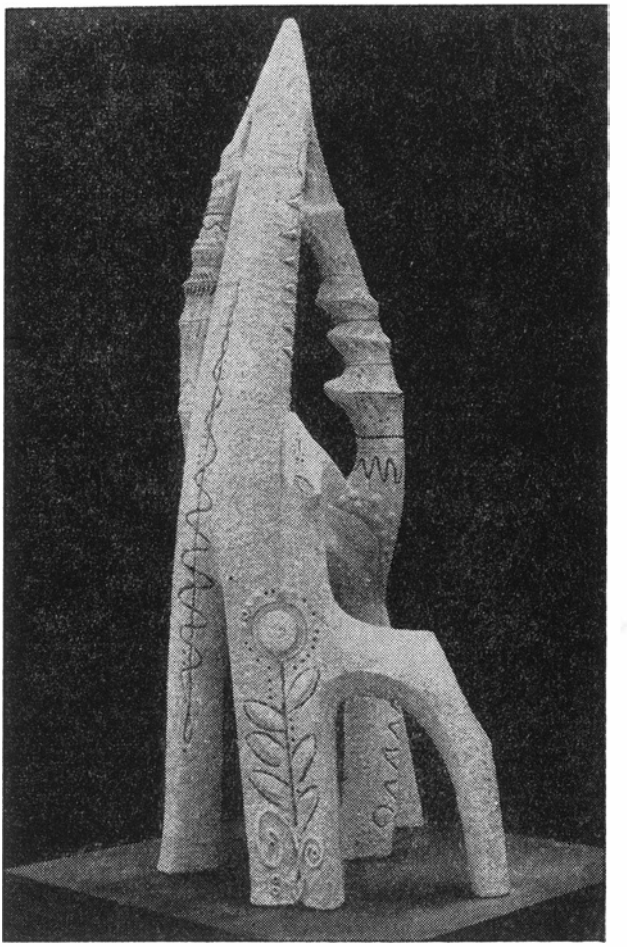
Ses illustrations pour le volume de vers de Magda Isanos (dessin et lithographie combinés) mettent en valeur le souffle romantique de cette poésie; la pureté, la grâce et la simplicité du trait traduisent la musicalité particulière du vers. Une toute autre vision a présidé aux lithographies pour *Germinal*, où transparaît le dramatisme du texte. Une mention spéciale pour les illustrations qui accompagnent la version roumaine de *La mort est mon métier* de Robert Merle, petit cycle qui indique un artiste désireux de trouver une voie bien à lui.

Quelques-unes des illustrations de livre de Mihu Vulcănesco nous semblent cependant privées d'une empreinte vraiment personnelle. Ceci arrive chaque fois que l'artiste, au lieu de construire l'image à partir d'une vision propre, recourt à un système d'éléments plastiques commun à d'autres artistes. Dans ces cas, l'image, bien que décorative et habilement construite, souligne insuffisamment les valeurs du texte. Ce sont là des surprises que la lucidité de l'artiste, toujours exigeant et insatisfait de soi-même, saura facilement éviter, d'autant plus qu'il n'a encore que 26 ans.

Illustration pour les poésies de Magda Isanos

Là où il se montre un artiste très personnel et parfois plus intéressant encore qu'en tant qu'illustrateur, c'est lorsqu'il travaille directement d'après nature, comme dans les cycles *Reportage en cours de route* et *Bucarest hier et aujourd'hui* (dessins à l'encre de Chine, lithographies, aquarelles). Son esprit d'observation sait discerner dans l'agitation constructive des chantiers, les pulsations de la vie nouvelle qui anime notre pays, et dans le svelte jaillissement des buildings de fraîche date, une nouvelle poésie citadine. Le rapprochement de l'ancien et du nouveau lui inspire des images spectaculaires et inédites. Un pittoresque de bon aloi, qui s'allie à une onde chaude de lyrisme, caractérise ainsi la suite de dessins consacrés à la vieille cité de Sighişoara.

OLGA BUŞNEAG



Veronica Pojar :
Biche et son faon

EXPOSITION DE LA PROMOTION 1963 DE L'INSTITUT DES ARTS PLASTIQUES « N. GRIGORESCO »

Une exposition organisée par des jeunes qui, au terme de leurs années d'études, se préparent à débuter dans les différents domaines de l'art, présente toujours un très vif intérêt. Elle permet, en effet, d'entrevoir lesquels d'entres eux ont des chances de devenir les représentants les plus marquants de leur génération, dans quelle direction ils tendent à développer leurs dons et quels problèmes ils auront à résoudre, même si l'avenir doit, comme on peut s'y attendre, réserver des surprises à cet égard.

En général, les œuvres présentées à la Salle Dalles de Bucarest, qu'il s'agisse de peintures, de dessins ou de gravures, ne permettent pas encore d'affirmer que les jeunes exposants se sont émancipés de la tutelle des professeurs. Il semble même que la plus profonde empreinte ait été laissée par des maîtres pleins d'autorité tels que le peintre Baba ou le dessinateur Kazar. Mais est-ce là, en vérité, le côté le plus important de la question? Quelles que soient les influences exercées — et pas seulement par les artistes mentionnés ci-dessus — la signification des œuvres dignes d'être prises en considération réside ailleurs: dans la vigueur de l'expression, dans le sens de la composition, dans la manière dont furent assimilés les éléments fondamentaux du dessin et de la peinture. En d'autres termes, ce qui nous intéresse, c'est de voir si ces jeunes artistes, frais émoulus de l'Institut des Arts plastiques de Bucarest, sont bien armés pour affronter les exigences de l'art, et en mesure de conférer à leurs œuvres le sens majeur imposé par les réalités de la Roumanie socialiste. Le fait que l'accent porte principalement sur des œuvres de composition s'inspirant des événements sociaux et de l'activité quotidienne est parfaitement concluant en ce sens. Mais ce qui l'est davantage, c'est que ces œuvres sont le plus souvent soutenues par un talent réel, traitées sérieusement, avec une rigueur et une force qui dénotent un métier sûr. On voit même paraître çà et là les signes d'une individualité naissante, d'une future personnalité. Voilà pourquoi — tout en reconnaissant, bien sûr, les côtés encore déficitaires sous le rapport de la recherche personnelle et d'une investigation approfondie des éléments nouveaux — il nous est permis d'accueillir avec confiance et optimisme la Promotion 1963.

Particulièrement prometteuses nous semblent les œuvres réalisées dans le domaine des arts graphiques, où la vigueur de l'expression et une certaine science du dessin, d'ailleurs pleine de sensibilité, se manifestent nettement, par-delà le tribut payé à la personnalité du professeur. Nous voulons parler notamment des dessins et des illustrations de *Vasile Socoliuc* (« Les Saisons du travail », remarquable cycle de compositions, ou encore « Les vivants et les morts », dramatique transposition en images plastiques du roman de Constantin Simonov), des œuvres de *Ion Stati* (« Ouvriers du pétrole» et, surtout, ses illustrations pour les « Nouvelles » d'Alexandru Sahia), de l'interprétation donnée aux ouvrages de Bertolt Brecht par *Stan Done* — ces quelques exemples étant d'ailleurs loin d'épuiser la liste de ceux qui méritent des mentions spéciales.

Parmi les peintres, *Liviu Lăzăresco* nous permet d'apprécier des réalisations non dépourvues d'audace, où l'accent dramatique nécessaire (« L'exécution ») est soutenu par une juste compréhension de la couleur et par une ingénieuse mise en page. *Iosif Filora* se montre sensible aux harmonies du rythme appelé à souligner avec un sobre lyrisme le noble effort du travail (« Le binage »). La noblesse morale du paysan travailleur de la Roumanie actuelle est aussi mise en valeur dans le « Portrait » de *G. Petrov*, bien que l'œuvre de ce dernier ne soit pas entièrement dégagée d'un certain conventionalisme.

Moins réussie est la sculpture, dont le niveau reste en général assez plat. On y rencontre pourtant aussi quelques affirmations de bon goût, témoignant d'un sens de la statuaire décorative, comme par exemple dans la « Biche et son faon» de *Veronica Pojar*. L'art décoratif occupe d'ailleurs une bonne place dans cette exposition: il est représenté par quelques projets de tissus, de tapis et de textiles imprimés, où se manifestent notamment le lyrisme chromatique de la jeune *Ileana Dăscălesco* et aussi certaines tangences de *G. Wolff* avec la création populaire.

Enfin, *C. Albani*, *M. Mădesco* et quelques autres font preuve de réelles qualités dans la réalisation de décors pour théâtre.

Dans son ensemble, cette exposition a présenté les fruits d'un travail soutenu et annoncé les futures affirmations de quelques éléments de valeur.

R. B.

LIVRES D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

DEUX CITADELLES FÉODALES

Cetatea Neamțului (Le château-fort de Neamț) et *Cetatea* Bran (Le château-fort de Bran) sont deux titres nouveaux de la collection «Monuments de notre patrie» que publient les Editions Meridiane.

Fierté de la Moldavie, riche d'un passé six fois séculaire, le château-fort de Neamț fut célèbre bien au-delà de nos frontières; il faisait partie du système défensif de la Moldavie, organisé en une ceinture de puissantes citadelles de pierre.

Les chroniqueurs moldaves du XVIIe siècle attribuaient à ce château une origine très lointaine, qui remontait plus haut que la fondation de la Moldavie. Certains historiens avaient accrédité l'hypothèse de l'origine teutonique de la citadelle, s'appuyant sur son nom (Neamț signifie Allemand) et sur le fait que certaines bulles papales du début du XIIIe siècle parlent d'une « puissante citadelle » construite par les chevaliers Teutons au-delà des Carpates et du plateau de la Transylvanie. D'autres hypothèses ont encore été hasardées, qui tiennent toutes du domaine de la légende et de la fantaisie. Les récentes recherches et découvertes archéologiques dirigées par l'Académie de la R.P.R. indiquent l'année 1395 comme date certaine marquant l'entrée du château-fort de Neamț dans l'histoire: c'est la plus ancienne mention documentaire qui soit parvenue jusqu'à nous.

S'autorisant de ces recherches, Radu Popa, l'auteur de cette étude de vulgarisation, affirme que la citadelle eut une origine autochtone: « Création moldave, issue des nécessités impérieuses de l'évolution de la société locale, sa construction ne peut être expliquée qu'en la rapportant étroitement aux circonstances de l'histoire politique, sociale et économique de la Moldavie à la fin du XIVe siècle ».

Succinctement, l'auteur expose l'évolution du château-fort la reliant étroitement aux événements successifs de l'histoire de la Moldavie, insistant sur les moments décisifs de son existence agitée, culminant par la défaite de Mahomet II, le conquérant de Byzance, dont la puissante armée était arrivée jusqu'à ses portes. Le château-fort poursuit son existence héroïque jusqu'au début du XVIIIe siècle; c'est alors que les princes régnants, faisant passer leurs propres intérêts avant ceux du pays, décidèrent

de l'abandonner et de le détruire. A partir des ruines qui subsistent encore, l'auteur tente de reconstituer, le plus fidèlement possible, l'aspect général de l'ancienne citadelle. L'étude de Radu Popa met à la disposition du lecteur les dates essentielles pour comprendre l'histoire de ce château-fort et ceci sous une forme précise, claire, d'une lecture aisée et dans un style soigné. Ses hypothèses se fondent sur des informations récentes et sur une riche bibliographie, les conclusions qu'il tire sont vérifiées et concluantes. Des photos de bonne qualité éclairent les descriptions de l'état actuel de la citadelle.

★

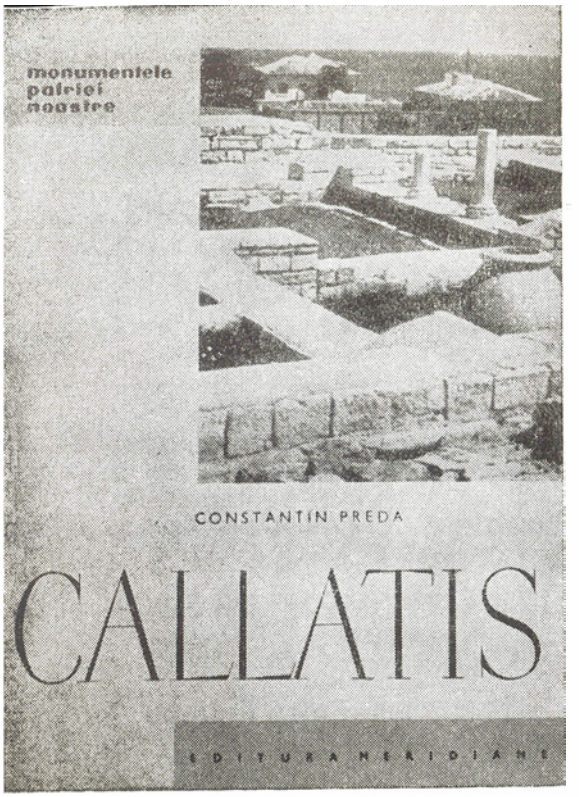
Le château-fort de Bran se trouve à 25 km de Braşov, sur la route qui, escaladant les Carpates, relie cette vieille ville transylvaine à celle de Cîmpulung-Muscel. Sise sur l'ancienne frontière entre la Transylvanie et la Valachie, le château se découpe sur la chaîne majestueuse des Carpates et domine une partie du beau Pays de Bîrsa. Construit en pierres de taille à la fin du XIVe siècle, conformément à un accord survenu entre les habitants de la ville de Braşov et le roi Louis Ier de Hongrie, on lui annexa les domaines voisins et d'importants revenus en argent comptant, mais il ne resta soumis à l'autorité royale que jusqu'au début du XVe siècle. A partir de ce moment, le château et le domaine de Bran entrent pour longtemps — jusqu'en 1920 — sous la dépendance de la ville de Braşov, sauf quelques courtes interruptions inhérentes à une si longue existence historique. Si le château-fort eut d'abord la mission de défendre le défilé de Bran, il devait plus tard assurer le transit commercial et les revenus de la douane.

L'auteur de l'étude, Ana Maria Henegariu, relie l'histoire du château aux événements qui l'ont concerné de près ou de loin depuis sa fondation jusqu'à nos jours. Elle rappelle un bon nombre de dates et de faits historiques du passé de la Transylvanie et de la Valachie, et expose les changements de possession et de destination que le château a soufferts au fil des âges. Après un sommaire tableau de l'évolution sociale et économique du château, l'exposé historique finit sur une description de son emplacement et de son architecture, complétée par six plans à l'appui.

Le château de Bran possède une vaste collection de documents qui se trouvent, pour la plupart, dans les Archives d'Etat de Braşov et permettent une reconstitution ample et intéressante. L'étude d'Ana Maria Henegariu utilise une information historique assez réduite et semble être insuffisamment détaillée quant à l'architecture intérieure du château, devenu, depuis 1957, un intéressant musée illustrant l'histoire, l'économie et la vie sociale de la région environnante.

Malgré la compression excessive des matériaux et de l'analyse, le volume contient des données et des informations indispensables pour connaître ce vieux monument historique de haute valeur, l'un des mieux conservés dans cette partie de l'Europe.

D. D.



CONSTANTIN PREDA: «CALLATIS»

(Editions « Meridiane »)

Mangalia, localité balnéaire située à l'extrême sud du littoral roumain de la mer Noire, s'élève sur l'emplacement de l'ancienne Callatis, port fortifié de l'antiquité grecque.

Dans la collection destinée à populariser les monuments historiques de la Roumanie, Constantin Preda consacre à cette colonie hellénique des bords de la mer Noire une monographie d'une lecture facile, où il entreprend de reconstituer, du point de vue géographique aussi bien qu'historique, la cité telle qu'elle était il y a près de 2.500 ans.

Callatis était l'un des trois grandes établissements grecs — les deux autres étant Tomi (Constanța) et Histria — de la côte ouest du Pont-Euxin. Pendant près de mille ans à dater de sa fondation, Callatis a dominé de son autorité toute la vie de la Dobroudja. Mais des siècles de ténèbres ont suivi, et l'on ne sait plus rien de ce qui lui est arrivé dans l'intervalle. L'antique cité a enfoui jusqu'à son nom sous les décombres de ses murailles ruinées, en sorte qu'il n'est plus possible, aujourd'hui, d'établir une continuité historique entre son crépuscule et l'apparition, bien plus tard, du petit port de Mangalia.

Utilisant les éléments découverts et identifiés jusqu'à ce jour — sources littéraires ou historique de l'antiquité, inscriptions sur des pierres et des monnaies — Constantin Preda a esquissé une histoire de Callatis. L'auteur affirme entre autres que l'ancienne ville a été créée sous le règne du roi macédonien Amyntas Ier (560—492 avant notre ère), que la colonie grecque de Callatis était d'origine dorienne et que sa population descendait des habitants de l'Héraclée Pontique. Elle a été mentionnée sous le nom de Callatis par Ptolémée, Strabon, Memnon, Ovide et d'autres encore. Pour ce qui est de l'époque classique, les sources sont cependant insuffisantes, ce qui oblige à recourir aux hypothèses et aux suppositions, lesquelles ne manquent guère dans cette étude.

L'ouvrage de Constantin Preda nous renseigne sur la vie économique et sociale de Callatis, sur son organisation intérieure et sur les relations qui existaient entre les

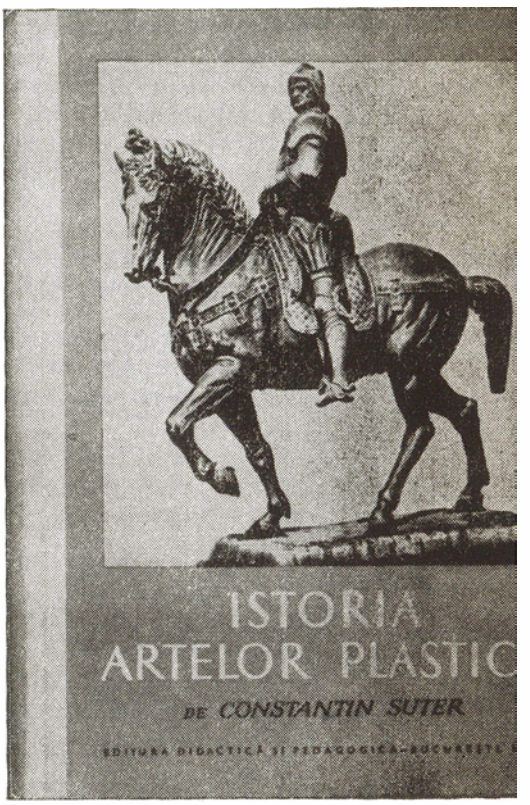
occupants et la population aborigène, sur les aspects les plus significatifs de la culture, de la religion et de l'art dans cette importante colonie. Sans épuiser le sujet, l'auteur évoque l'atelier de monnaies installé à Callatis et dont les débuts se situent aux environs de l'année 300 avant notre ère, et nous parle aussi de l'impressionnant trésor monétaire découvert sur l'emplacement de l'ancienne cité.

Dans le chapitre final, l'auteur souligne l'intérêt témoigné par le pouvoir populaire à la consolidation et à la restauration des monuments historiques, à la conservation du patrimoine historique et artistique dans des musées spéciaux, dont certains ont été récemment créés (le Musée régional de la Dobroudja, à Constanța et le Musée d'Archéologie de Mangalia), ainsi qu'à l'organisation et à la poursuite des fouilles archéologiques dans différentes régions du pays.

D. D.

CONSTANTIN SUTER: «L'HISTOIRE DES ARTS PLASTIQUES»

(Editions didactiques et pédagogiques)



Le récent ouvrage de Constantin Suter sur l'Histoire des arts plastiques (Vol. 1) a été accueilli avec intérêt par les lecteurs. C'est un livre utile non seulement pour l'enseignement, en l'espèce pour les besoins des écoles d'art moyennes auxquelles il est spécialement destiné, mais aussi pour un large public qui manifeste une attention toujours grandissante à l'égard des problèmes de l'art. Ce fait est illustré par le nombre toujours plus grand des étudiants des Universités des Arts plastiques et des écoles populaires d'arts, ainsi que des membres des différents cénacles et cercles d'arts plastiques

auprès des clubs des usines; il est illustré aussi par le tirage vite épuisé des livres d'arts, par le nombre croissant des visiteurs des musées et expositions, etc. Fait significatif, la salle où a lieu le cycle de conférences sur les divers aspects de l'art universel, conférences dont l'association « Les amis des musées » a eu cette année l'initiative, est devenue trop petite pour contenir toutes les personnes assoiffées de culture.

Présenté de façon méthodique, avec des subdivisions bien systématisées correspondant aux périodes établies par les historiographes scientifiques, ce livre peut être considéré comme une modeste introduction à la connaissance du riche héritage de l'art universel. Il n'apporte pas, bien sûr, de nouveaux points de vue dans l'interprétation de l'art d'une époque ou dans celle des artistes et de leurs œuvres, mais reste dans le cadre des opinions généralement acceptées. Au demeurant, le but qu'il s'est proposé est d'informer.

Les riches illustrations sont une des qualités de cet ouvrage. Plus de 800 reproductions généralement exécutées dans des conditions d'impression honorables pour un livre de vulgarisation revêtant surtout un caractère didactique, offrent au lecteur un matériel iconographique suffisant pour son information touchant les œuvres d'art les plus marquantes et les plus connues de l'antiquité, du Moyen Age et jusqu'au XVIe siècle. Ce très grand nombre de reproductions des œuvres les plus caractéristiques — auxquelles viennent s'ajouter des cartes, des détails, des plans destinés à rendre ces œuvres encore plus suggestives — composent une image d'ensemble assez complète des diverses époques, avec les manifestations et le style artistique qui leur sont propres.

Nous voudrions souligner encore une autre qualité de l'ouvrage, à savoir que pour illustrer certains chapitres ou la création de différents maîtres de l'art universel, l'auteur a fait appel à des chefs-d'œuvre se trouvant dans les musées de Roumanie, entre autres des tableaux connus des peintres Van Eyck, Antonello de Messine, Pierre Brueghel, Lucas Cranach. Sans compter, bien entendu les reproductions, fort nombreuses elles aussi, illustrant les chapitres consacrés à l'art antique et à l'art féodal sur le territoire roumain.

Ce premier volume de plus de 350 pages grand format se termine avec la présentation de la fin de la Renaissance, le deuxième volume devant comprendre les manifestations artistiques du XVIIe siècle jusqu'à nos jours.

MARIN MIHALACHE

LIVRES NOUVEAUX AUX ÉDITIONS MUSICALES

Notre vie artistique n'est pas seulement caractérisée par les succès des ensembles ou des solistes roumains, par le niveau toujours plus élevé de l'art de nos interprètes ou par les nouvelles œuvres récemment composées, mais aussi par un regain visible d'activité dans le secteur de la critique et de la musicologie. Le grand nombre de livres et d'ouvrages appelés à populariser la musique, que nous ont dernièrement offert les Editions Musicales de l'Union des Compositeurs de la R.P.R., démontre pleinement l'essor de notre jeune musicologie. Collections nouvelles, tirages de plus en plus importants, présentation graphique d'une haute qualité, tout ceci reflète le souci de stimuler l'activité de nos musicologues.

Les près de 300 pages de Paganini, *monographie de Ion Ianegic, évoquent la vie et l'œuvre créatrice de l'un des plus célèbres violonistes de tous les temps. Bien que l'auteur en soit à son premier volume, le livre ne manque pas de qualités. Les sources les plus sérieuses ont été attentivement étudiées, les œuvres du célèbre artiste sont soumises à une analyse rigoureuse et le style coloré en est particulièrement attrayant. Le principal mérite du livre est de mettre en valeur les liens étroits qui unissent à la vie les phénomènes artistiques de la création et de l'interprétation. Le dernier chapitre* (Paganini en Roumanie) *retient tout spécialement l'intérêt du lecteur. On y trouve de précieuses informations sur la manière dont la musique du célèbre virtuose a pénétré dans notre pays. Il est remarquable que les journaux roumains ne se soient pas fait faute de publier, du vivant même de l'artiste, des informations sur sa vie et son activité créatrice. Quant à ses œuvres, elles furent mises à la portée du public roumain au cours des premières années qui suivirent la mort de Paganini, à l'occasion de différentes tournées entreprises par des artistes étrangers ou par des interprètes roumains de valeur.*

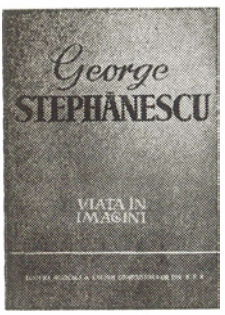
Alexandru Flechtenmacher, qui fut, au siècle dernier, un remarquable compositeur et violoniste roumain et qui devait jouer, par la suite, un rôle si important dans l'évolution de la musique roumaine lyrique et dramatique, interpréta plusieurs fois, en 1845, des œuvres de Paganini. Au cours des décennies suivantes, les œuvres du virtuose italien ont suscité un intérêt croissant. Elles sont aujourd'hui largement diffusées par nombre d'interprètes roumains et obtiennent les suffrages d'un public de plus en plus nombreux.

La monographie due à Ion Ianegic est le premier ouvrage original que la critique musicale roumaine consacre à Paganini.

★

La collection « Musiciens roumains, précurseurs et contemporains » jouit ces derniers temps d'un prestige croissant. Une attention spéciale doit être accordée, parmi les ouvrages parus, à la première monographie roumaine d'envergure consacrée au plus grand des compositeurs roumains, à Georges Enesco. Le livre du musicologue George Bălan essaie — et y réussit — de déterminer sur le plan esthétique les caractères généraux qui sont à la base de la création d'Enesco. L'auteur pose d'une manière ingénieuse et originale le problème des deux aspects contradictoires dans l'œuvre d'Enesco et cependant indestructiblement liés: son caractère universellement humain et son langage musical d'essence folklorique. L'évolution artistique d'Enesco se présente ainsi à nos yeux profondément unitaire, ininterrompue et suivant une ligne sans cesse ascendante. Elle part du simple emploi de motifs directement pris au folklore et traités avec maîtrise, comme dans ses premières œuvres, pour aboutir à cette subtile distillation des intonations populaires à laquelle atteignent ses dernières compositions, où seule une analyse approfondie permet d'identifier le caractère roumain. Outre une présentation détaillée des œuvres, les pages de George Bălan contiennent aussi des faits biographiques. Un ton légèrement polémique se fait également sentir surtout au début de l'ouvrage, lorsque l'auteur critique les conceptions de certains spécialistes qui se sont penchés sur les plus importantes des créations d'Enesco.

★



« La Vie en Images » est une collection qui a su gagner elle aussi l'adhésion unanime des plus larges masses de lecteurs. Ces livres présentent la biographie des compositeurs en une suite de photographies, de fac-similés etc., accompagnés de commentaires. Etant donné l'intérêt suscité par cette sorte de publications, les Editions musicales ont commencé à publier ces ouvrages, il y a deux ans déjà, tant en roumain qu'en différentes langues étrangères. Le volume consacré à Georges Enesco a paru en roumain, français, allemand, russe, hongrois et anglais, celui qui concerne Dinu Lipatti a paru en roumain et en hongrois. L'un des plus récents ouvrages publiés dans la collection a été consacré au fondateur de l'Opéra Roumain, le compositeur George Stephănesco; il est dû à son fils, Gabriel Stephănesco.

En un style d'une réelle valeur littéraire, l'auteur évoque les tourments de celui qui, sans ménager ses efforts et dépensant, pour ce faire, tout son avoir, a mis sa vie et son activité au service d'un but suprême: la fondation d'un théâtre lyrique roumain. Les efforts assidus qu'il déploya pour former une pléiade de brillants chanteurs roumains nous donnent la mesure d'un autre aspect de la personnalité de George Stephănesco, celui du pédagogue. Elena Teodorini, D. Popovici-Bayreuth, célèbre chanteur wagnérien, Ion Băjenaru, Hariclea Darclée, Giovanni Dimitresco et bien d'autres chanteurs de valeur mondiale se sont formés sous l'attentive direction de George Stephănesco. D'un non moindre intérêt est aussi le fait qu'Adelina Patti, la célèbre cantatrice qui durant une tournée en Roumanie avait remarqué, au cours des spectacles de Faust *et de* Lucia di Lammermoor, *la valeur du maître, lui proposa en 1885 de l'accompagner dans une tournée de concerts en Amérique, en qualité de pianiste et de chef d'orchestre.*

Sous nos yeux défilent les images suggestives des sites que le musicien a traversés dans ses voyages, des endroits où il a travaillé. On nous présente des affiches, des

programmes, des fac-similés de manuscrits autographes ou d'éditions princeps. Le texte s'anime ainsi grâce à la riche illustration du volume, qui bénéficie par ailleurs d'une présentation graphique très soignée.

★

La collection intitulée « Les grands interprètes » s'adresse aux amateurs d'opéra. Certaines de ses monographies — Darclée *de George Sbîrcea par exemple, qui outre deux éditions successives en roumain, a paru aussi en allemand et en hongrois — ont été épuisées en très peu de temps.*

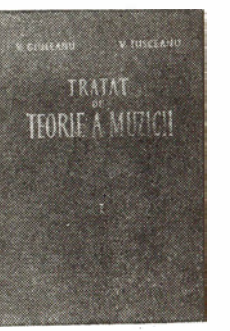
Le dernier livre du musicologue Viorel Cosma, Elena Teodorini, *a joui du même succès. S'appuyant sur une vaste documentation, ce volume présente l'activité multiforme de notre célèbre cantatrice, qui fut la première artiste roumaine à débuter à la « Scala » de Milan. Outre la biographie de l'artiste et les succès remarquables qu'elle obtint sur les scènes des grands théâtres lyriques du monde, l'auteur nous fait connaître aussi, dans son ouvrage, l'activité pédagogique de la cantatrice. Grâce à ses mérites exceptionnels, Elena Teodorini, qui avait ouvert des cours de chant en particulier à Milan, Paris, New-York et Bucarest et participé à la fondation d'Académies lyriques à Paris, Buenos-Aires et Rio-de-Janeiro, reçut aussi l'offre de diriger le Conservatoire gouvernemental d'Argentine.*

Elena Teodorini a lié son nom aux premières mondiales de Bianca da Cervia *d'Antonio Smareglia,* Il violino di Cremona *de Giulio Litta,* Baldassare *de Gaspar Villate et* Hérodiade *de Massenet. Ses créations, dans les rôles principaux de* Carmen *de Bizet,* La Gioconda *de Ponchielli,* Méphistophélès *de Boito et* La Navarraise *de Massenet demeureront à bon droit inoubliables.*

Un patriotisme ardent l'anima au cours de toute sa carrière et l'incita à faire connaître bon nombre d'œuvres vocales autochtones. Elle fut aussi une animatrice de la vie musicale roumaine, et l'auteur nous dévoile cet autre aspect, non moins important, de la personnalité de notre célèbre artiste.

Elena Teodorini *est un livre extrêmement instructif, richement illustré, et qui se lit avec plaisir.*

★



Parmi les œuvres théoriques parues l'an passé, il faut attribuer une mention spéciale au Traité de théorie de la musique *de Victor Giuleanu et Victor Iuşceanu, tous deux professeurs au Conservatoire de musique «Ciprian Porumbesco» de Bucarest.*

Fruit de plusieurs années de travail ardu, cet ouvrage en deux volumes constitue un enrichissement substantiel de notre littérature didactique sur le plan musical. Les chapitres qui concernent la théorie des rythmes et la théorie des modes ont une large valeur scientifique et contribuent à l'élucidation de certains problèmes fort discutés par les spécialistes de tous les pays. Des exemples choisis parmi les plus représentatifs de l'histoire mondiale de la musique en côtoient d'autres pris à la musique roumaine, et contribuant à éclaircir certains problèmes d'ordre théorique. La publication de ce traité que notre littérature pédagogique attendait depuis longtemps s'est montrée particulièrement utile à tous ceux qu'intéressent les problèmes théoriques de la musique.

SILVIAN GEORGESCO

DE FRANCE

Dans le cadre du programme d'échanges culturels, scientifiques et techniques entre la Roumanie et la France, une délégation de journalistes français a visité notre pays. Faisaient partie de la délégation : Victor Bremme, directeur de la publication *Pétrole Informations*, Daniel Vincendon, rédacteur en chef de la revue *Science et Vie*, Claude Bonnefoy, rédacteur à la revue *Arts, Lettres et Spectacles* et Maurice Tingaud, rédacteur du journal le *Dauphiné Libéré*.

★

Le professeur Charles Dubost, chef de la clinique de chirurgie cardio-vasculaire de l'hôpital Broussais de Paris, qui a visité la R. P. Roumaine avec le dr. Armand Piwnica, chef de clinique au même hôpital, a déclaré entre autres à un rédacteur de l'Agence roumaine « Agerpres » : « Les institutions médicales que nous avons visitées, — l'hôpital de Fundeni et le centre ASCAR nous ont vivement impressionnés par le remarquable niveau de leur activité. Leur équipement moderne leur permet d'effectuer un travail de bonne qualité. A la clinique chirurgi-

cale de l'hôpital de Fundeni, les maladies de cœur et les maladies vasculaires sont traitées par les moyens les plus modernes et au niveau de la technique chirurgicale contemporaine appliquée dans les grands centres chirurgicaux du monde. Nous avons été impressionnés, au centre ASCAR, non seulement par le système de travail qui assure une bonne organisation de l'assistance médicale, mais aussi par la manière dont on y prépare des cadres médicaux de spécialité pour tout le pays. Le personnel médical que nous y avons rencontré, professeurs, médecins, ont prouvé qu'ils possédaient un niveau professionnel que leur envieraient bien de pays du monde.»

Pendant leur séjour, les scientifiques français ont parlé de problèmes d'actualité dans la chirurgie cardiaque, au cours d'une conférence organisée par la section de chirurgie de l'Union des Sociétés de Sciences médicales de la R.P.R. et qui a eu lieu dans l'amphithéâtre de l'hôpital de Colţea à Bucarest.

★

Une délégation culturelle française conduite par Jean Basdevant, directeur général des relations culturelles et techniques du Ministère des Affaires Etrangères de la République Française, a pris part aux travaux de la Commission mixte franco-roumaine qui a élaboré à Bucarest un programme d'échanges culturels scientifiques et techniques pour la période 26 octobre 1963 — 31 décembre 1965 entre la France et la Roumanie.

★

Mme Jacqueline Luc-Pupat, de Lyon, qui, l'année dernière, a participé, pour la seconde fois, aux cours de langue, de littérature, d'histoire et d'art du peuple roumain, à Sinaïa, nous a envoyé un poème intitulé *Histria* en guise d'«hommage venu du fond du cœur à ce pays roumain que j'aime». Ce poème, que nous publions ci-après, lui fut inspiré, nous dit-elle, par une excursion à Histria où se trouvent les vestiges de la plus ancienne agglomération grecque de notre pays (VIIe siècle av. n.è.).

HISTRIA

Histria tu n'es plus, sous l'ombre des vieux arbres,
Qu'un vaste et triste champ de pierres et de marbres
Que vient baigner la mer et que fouette l'autan
Dont l'âpre voix se mêle au cri du cormoran.

Tu ne vois plus passer sous les grands sycomores,
Cheminant lentement et portant leurs amphores
Avec des gestes sûrs, graves et solennels,
Les vierges qui jadis ont orné tes autels.

Tu n'entends plus le chant des flûtes et des lyres
Qui s'envolait, léger, sur l'aile des zéphires.
Qu'as-tu fait, qu'as-tu fait de tes jours glorieux
Dont l'éclat insolent faisait pâlir les dieux?

Histria, qu'as-tu fait de la feuille d'acanthe,
De tes ruisseaux versant le miel et l'alicante?
Qu'as-tu fait, Histria, de tes jardins en fleurs
Où ne résonnent plus les rires ni les pleurs?

Mais je sais que, parfois, les sombres soirs d'orages,
Histria, tu entends gémir sur tes rivages,
Venu des noirs Enfers où il est exilé,
Quelque jeune Titan encor mal consolé.

Et moi, mélancolique, au pied des acropoles,
Parmi tous ces débris d'antiques nécropoles,
Pensive, solitaire au milieu des tombeaux,
Je regarde passer le vol lourd des corbeaux.

DE LA R. P. DE BULGARIE

A l'occasion de la représentation de gala du film bulgare *Le Tabac*, Nikola Popov, artiste du peuple de la République Populaire Bulgare et l'artiste Nevena Kokanova ont pris part à une conférence de presse qui a eu lieu à l'Athénée Palace de Bucarest. Les artistes bulgares ont parlé des réalisations du cinéma bulgare et de leurs propres créations dans le film *Le Tabac*.

★

DE LA R. P. DE CHINE

Dans le cadre du programme d'échanges culturels entre la R.P.R. et la République Populaire de Chine, Liou-Chao-Wou, vice-président de la Fédération des gens de lettres et des artistes de la Région Autonome Shin-Tsian-Ouigoure, et Lou Mouang, secrétaire du secrétariat de la filiale de Shanghaï de l'Union des

Ecrivains de la République Populaire de Chine, ont visité notre pays sur l'invitation de l'Union des Ecrivains de la R.P.R.

★

L'Ensemble central de chants et de danses populaires de la R. P. de Chine a entrepris une tournée dans la R. P. Roumaine et a donné des spectacles dans les villes de Jassy, Bucarest, Sibiu, Hunedoara, Timişoara et Arad. Au programme des spectacles figuraient de nombreuses danses, ainsi que des chansons chinoises pour différents instruments de musique populaire et pour des formations chorales.

DES ÉTATS-UNIS

L'architecture — manifestation humaine par excellence — tel fut le thème d'une conférence tenue à Bucarest par l'architecte Richard Neutra, qui a visité la R.P.R. sur l'invitation du Comité d'Etat pour la Construction, l'Architecture et l'Urbanisation et de l'Union des architectes de la R. P. Roumaine.

Pendant son séjour, l'architecte américain a visité les nouvelles constructions et les monuments historiques de Bucarest et de plusieurs régions du pays et s'est entretenu avec des architectes roumains.

DE GRANDE-BRETAGNE

Le London's Festival Ballet a présenté plusieurs spectacles à Bucarest, dans la salle du Palais de la R. P. Roumaine. Au programme figuraient *Peer Gynt* de Grieg, *Les Sylphides* de Chopin, chorégraphie de Michel Fokine, décors de Georges Kirsta, chef d'orchestre Aubrey Bowmann, *Le Spectre de la Rose* de J. V. Vaudoyer d'après le poème de Théophile Gautier, chorégraphie de Michel Fokine, décors d'Edward Delany, chef d'orchestre Donald Elliot, *Etudes* de Herald Lander, dirigées par Aubrey Bowmann, des fragments des ballets *Napoli* de Bournonville, *Le Jeune Sorcier*, chorégraphie de Jack Carter, musique d'Helsted et H. S. Paulli et la *Bourrée Fantasque* d'Emmanuel Chabrier, chorégraphie de George Balanchine.

★

Sir Frank Francis, directeur général de la Bibliothèque du British Museum, président de la Commission internationale des catalogues ressortissant de la Fédération internationale des Associations de bibliothécaires, a visité la R.P.R. sur l'invitation du Comité d'Etat pour la Culture et l'Art.

DE l'INDE

Jiya Lal Jain, secrétaire général de l'Organisation unifiée des écoles de l'Inde, a visité des foyers, des cantines, des crèches et des jardins d'enfants, des écoles, des institutions sociales, culturelles et scientifiques, ainsi que différents centres touristiques de la R. P. Roumaine. « Le but de ma visite en Roumanie — a déclaré entre

autres Jiya Lal Jain à un rédacteur de la Radiodiffusion roumaine — a été de connaître l'organisation de l'enseignement roumain et de prendre contact avec les différents aspects du mouvement culturel et scientifique de votre pays. J'ai été frappé par l'attention qu'on accorde chez vous à l'enseignement et j'ai eu la grande satisfaction d'apprendre qu'il est gratuit à tous les degrés. Le grand nombre d'enfants et de jeunes qui sont compris à l'heure actuelle dans l'enseignement de culture générale est impressionnant, de même que le grand nombre de salles de classe récemment construites. A la place de l'ancienne Roumanie vous avez créé un pays nouveau, la République Populaire Roumaine. Elle s'est développée rapidement, plus rapidement que bien d'autres pays, et le peuple roumain travaille avec beaucoup d'ardeur. C'est un peuple sincère, épris de paix et d'amitié. »

DU JAPON

Le professeur Akira Nomoto de l'Université Ciba de Tokyo, membre du Conseil Exécutif de la Fédération Internationale d'Automatique et le prof. Iasoujiro Oshima, professeur à la même université, chef d'un département de l'Institut de sciences industrielles de Tokyo et vice-président du Comité technique d'Eléments de la Fédération Internationale d'Automatique, ont visité différentes institutions sociales, culturelles et scientifiques de la R. P. Roumaine et ont effectué avec les spécialistes roumains un échange d'expérience touchant des problèmes d'automation.

Avant de quitter le pays, les invités japonais se sont entretenus avec Adina Constantinesco, rédacteur de l'Agence roumaine de presse « Agerpres » :

« J'ai été agréablement surpris de voir l'importance que les cadres roumains de spécialité accordent à l'automatique, a déclaré entre autres le professeur Akira Nomoto. A l'occasion de cette visite, j'ai constaté que l'on déploie dans votre pays une activité intense pour appliquer des procédés d'automation pouvant favoriser un plus rapide développement de l'industrie. J'ai appris par exemple que des gens bien préparés et possédant une haute qualification professionnelle ont réussi à trouver des procédés rationnels pour introduire l'automation dans divers processus de production. J'ai constaté aussi que dans bon nombre de compartiments industriels, l'on effectue en même temps des expériences pour l'utilisation la plus efficace des ressources d'énergie électrique. En tant que spécialistes de ces problèmes, j'estime nécessaire une plus étroite coopération de nos deux pays en ce qui concerne les échanges d'appareils et de dispositifs nécessaires à l'usage pratique de l'automation, de

même qu'en d'autres domaines de la technologie industrielle. »

Au sujet des nouvelles découvertes archéologiques dans la région de la Dobroudja, l'hôte japonais a déclaré: « Je crois que les pièces archéologiques que j'ai vues à Constantza et à Histria peuvent être comparées à celles qui existent en Italie, à Pompéi, ou dans différentes cités antiques de la Grèce. »

« J'ai remarqué aussi avec un vif intérêt — a ajouté le prof. Akira Nomoto — que les Roumains possèdent une culture variée, très caractéristique, fondée sur de vieilles traditions et qui m'intéresse d'autant plus que je commence à la mieux connaître. »

« Il y a deux ans déjà, lors de ma première visite en Roumanie, je me suis intéressé aux problèmes de l'enseignement supérieur dans votre pays, a déclaré le prof. Yasujiro Oshima. Je suis particulièrement satisfait de constater l'existence d'une faculté technique et économique dans le cadre de l'Institut Polytechnique de Bucarest; c'est une faculté qui me semble très importante et où les cours sont à l'usage des ingénieurs qui ont déjà de la pratique et ont besoin de se spécialiser.

En visitant le complexe de foyers d'étudiants du quartier de Grozăveşti, j'ai admiré l'architecture moderne, le confort et l'élégance des chambres. J'apprécie beaucoup le fait que les instituts d'enseignement supérieur de Roumanie peuvent offrir aux étudiants des aussi excellentes conditions de vie.»

DE LA R. S. TCHÉCOSLOVAQUE

Sur l'invitation de l'Union des Sociétés de Sciences Médicales de la R.P. Roumaine, une délégation de la Société médicale tchèque « J. E. Purkyne », conduite par le président de la société, le professeur J. Wanysek, a procédé à un échange d'expérience avec les représentants de la direction de l'Union des Sociétés de Sciences Médicales de la R.P.R. en vue d'améliorer leur connaissance mutuelle de l'activité de ces deux organisations.

Une délégation de cinéastes conduite par Alois Poledneak, directeur général du cinéma tchécoslovaque, a visité la R. P. Roumaine dans le cadre du plan de coopération culturelle entre la R. P. Roumaine et la R. S. Tchécoslovaque.

DE L'U.R.S.S.

L'écrivain N. Rybak, invité du Comité national pour la défense de la paix de la R. P. Roumaine, a pris part, dans le cadre des grands anniversaires culturels recommandés par le Conseil Mondial de la Paix, à la commémoration du cinquantenaire de la mort de l'écrivain Lessea Ukrainka, organisée à la Maison de l'Amitié roumano-soviétique de Bucarest, sous les

auspices du Comité National pour la Défense de la Paix, de l'Union des Ecrivains de la R.P.R. et du Conseil général A.R.L.U.S.

★

L'orchestre de Variétés de la Radiotélévision de l'U.R.S.S., sous la direction de Iouri Silantiév, artiste émérite de la R.S.F.S.R., a donné une série de concerts dans quelques villes de la R.P.Roumaine dont Bucarest, Eforie-Nord, Eforie Sud, Constantza, Mamaïa, Braïla, Galatz, Bacău, Piatra Neamţ, Roman, Jassy.

★

L'académicien I. N. Maiski, directeur de l'Institut de biologie expérimentale de l'Académie des Sciences médicales de l'U.R.S.S. a pris part aux travaux de la VIe conférence de morphologie normale et pathologique organisée à Timişoara par l'Union des Sociétés de Sciences médicales de la R. P. Roumaine, en collaboration avec la filiale du Banat de l'U.S.S.M. Une série de communications et de comptes rendus de spécialité ont été présentés au cours de cette conférence, à laquelle ont pris part des médecins, des professeurs et des chercheurs des instituts d'Enseignement supérieur et des instituts de recherches médicales.

★

Le Grand Théâtre « Maxime Gorki » de Léningrad, conduit par G. A. Tovztonogov, artiste du peuple de l'U.R.S.S., a entrepris une tournée dans la R P. Roumaine. Des spectacles ont été donnés à Cluj, Braşov, Bucarest et Jassy avec *Les Barbares* de M. Gorki et *L'Océan* de A. Stein.

◇ ◇ ◇

43.434